طاهر البكري
الشعر يحرر الحياة

محمد المخزنجي
حكمة الذيول

جورج ستينر
ساعي البريد المفكر

أفينيون المسرحي
إفريقيا في فرنسا

الدوحة

www.aldohamagazine.com

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 70 - يوليو 2013

مع العدد مجاناً كتاب:

أصوات الضمير

خمسون قصيدة من الشعر العالمي



السخرية ... لعب مع الألم

في بناء الأوطان

يَحار المواطن العربي وهو يرى ما آلت إليه الحال في بعض الأقطار العربية التي شهدت ما سُمِّي بثورات الربيع العربي، وكيف استبدَّت بها الفوضى السياسية وغاب الأمن وانعدمت لغة الحوار في ظل صراعات خلَّفت كثيراً من القتلى والجرحى إثر صدامات حزبية بعيدة عن الديموقراطية.

وإذا كانت أهداف ثورات الربيع العربي نبيلة ومشروعة فإن ما أسفرت عنه حتى الآن لا يلبِّي تطلعات الشعوب في إحداث التغيير المُرتقَب في نمط الحياة القائم على إرساء مبادئ الديموقراطية والحرية والعدالة والاحترام المتبادل.

واستصحاباً لهذه النتائج غير المتوقَّعة تبرز قضية «بناء الأوطان» بوصفها أهم تحدٍّ يواجه الثورات العربية، ويتطلب الائتلاف لا الاختلاف، والتعاون لا التشاحن، والبناء لا الهدم.

سَطَّرَ التاريخ بأحرف من نور أسماء أولئك الذين ضحوا بأنفسهم من أجل بلادهم، كان كلّ همّهم بناء أوطانهم وتحقيق العزّة لها ، هل ينسى أحد منا جمال عبد الناصر، أو المهاتما غاندي، أو نيلسون مانديلا وغيرهم كثير ممن أسهم بإخلاص وصدق في بناء وطنه، لأنهم كانوا يصدرون عن قيم نبيلة وأهداف سامية يبتغون بها رفعة الوطن ونهضته بعيداً عن مطامع شخصية أو مكاسب حزبية ممقوتة؟.

عملية بناء الوطن ليست أقوالاً سابحة في أثير الهواء ولا خطباً رنانة في ميادين فسيحة، بل هي أفعال تراها بوضوح في ميادين العمل والإنتاج. وإذا كان التحوُّل إلى الديموقراطية الذي تبتغيه ثورات الربيع العربي هو الطريق إلى التغيير والإصلاح وإعادة البناء فإن التخطيط له بوضع سياسات واضحة المعالم والأهداف عمل متواصل يتطلَّب وقتاً طويلاً وصبراً أطول، وهذا لا يعني بحال من الأحوال أن تطول الفترة الانتقالية أو تتحوَّل إلى فترة صراعات وخلافات حزبية لا يُعرَف كيفية الخروج منها ، ومن هنا يلزم الجميع إظهار حسن النيّة وإعلاء مصلحة الوطن بتقديم مبادرات إيجابية تساعد على التفاؤل بتغيير الأوضاع إلى الأحسن، وإدارة الصراع بشكل سلميّ من خلال حوار عقلاني منفتح.

ومع اعترافنا بأن ثورات الربيع العربي تمثِّل مرحلة تاريخية فاصلة لكننا ندرك بوعي شديد أن ذلك يتطلب إرادة قوية على التغيير وصنع المستقبل، فتهييج الفتن وتأجيج الأحقاد والتحريض على العنف لا تخدم الأوطان ولا تبنيها، وإنما يعمر الأوطان ويبنيها تعميق روح المحبة، والتآخي والتسامح واحترام الرأي الآخر من خلال حوار بنّاء يعزِّز الوحدة الوطنية، ويحقِّق للوطن أمنه واستقراره، وللشعب مطالبه الحاليّة والمستقبليّة.

رئيس التحرير

رئيس الهيئة الاستشارية

د. حمد بن عبد العزيز الكواري

وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير

د.علي أحمد الكبيسي

مدير التحرير

عزت القمحاوي

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

تليفون : 44022295 (974+)

تليفون - فاكس : 44022690 (974+)

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،

شقة 25 ميدان التحرير

تليفاكس: 5783770

البريد الإلكتروني:

aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثـقـافـيـة شـهـريـة

العدد 70

السنة السادسة - العددالسبعون
شوال 1434 - أغسطس 2013

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الـدوحــة - قــطــر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمـــيــركـــا	100 دولار
كـنـدا واسـتـرالـيـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 0096777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



Juan Munoz
إسبانيا

مجاناً مع العدد:



أصوات الضمير
خمسون قصيدة من الشعر العالمي

مقالات

أدب

بروفيل

ترجمات

نصوص

كتب





صورة العالم الهشّة





دوحة العشاق

سينما

تشكيل

موسيقى

مسرح

علوم

صفحات مطوية

أول امرأة على رأس التليفزيون الموريتاني
وزيرة الثقافة تدفع ثمن الصفقات

نواكشوط: خاص بالدوحة

لأول مرة، منذ تولّيه الحكم عام 2009، أقدم الرئيس الموريتاني محمد ولد عبد العزيز على إصدار مرسوم رئاسي يقضي بإقالة وزيرة الثقافة. ونشرت وكالة الأنباء الموريتانية مؤخراً برقية إخبارية سريعة أشارت فيها إلى تولّي وزيرة الشؤون الاجتماعية والطفولة والأسرة السابقة عائشة فال بنت فرجس حقيبة الثقافة خلفاً لسيسي بنت الشيخ ولد بيده. وهي سابقة في سياسة الرئيس ولد عبد العزيز، الذي لم يسبق له أن أقال واحداً من وزرائه سلفاً بمرسوم رئاسي. وذكرت مصادر إعلامية محلّية مطّلعة أن خلفيات القرار جاءت بعد ساعات فقط من اعتقال زوج وزيرة الثقافة، بعد اتهامه بالتورط في صفقة مشبوهة بوزارة الثقافة. وأشرفت سيسي بنت الشيخ، في السنوات الأربعة الماضية، على أهم التظاهرات والفعاليات الثقافية والفنية، التي عرفتها البلاد، فقد كانت واحدة من الشخصيات المقربة من رئيس حكومة ولد عبد العزيز، ويُحْسَب لها تأسيس معهد الموسيقى، للمّ شمل الفنانين الموريتانيين وتقديم لمسة إضافية للنتاج الفني في البلد، وتعزيز بنود قانون حقوق المؤلف والملكية الفكرية، مع استحداث مهرجانات ثقافية جديدة، دولية وأخرى وطنية، وإقناع مجلس الوزراء بتخصيص ما نسبته 1٪ من عائدات الجمارك لدعم القطاع.

في سياق آخر تم تعيين امرأة في منصب مديرة للتليفزيون الموريتاني الرسمي للمرة الأولى، ويتعلّق الأمر بالسيدة خيرة منت الشيخاني، أستاذة العلاقات الدولية بجامعة نواكشوط، والمقربة من اللجنة التنفيذية بحزب الاتحاد من أجل الجمهورية، وهو الحزب الحاكم في البلاد. والمعروف أن التليفزيون الرسمي في موريتانيا يعتبر جزءاً مهماً من المؤسسات الرسمية، تعتمد عليه السلطة الرسمية للترويج لخطابها، وللردّ على معارضيها. وتلى تعيين المديرة الجديدة مباشرة افتتاح ورشة تكوينية لفائدة الصحافيات العاملات بالقنوات التليفزيونية، بادرت إليها شبكة الصحافيات الموريتانيات بالتعاون مع المركز الثقافي المصري. وهي ورشة استمرت أسبوعاً كاملاً.



سيسي بنت الشيخ ولد بيده

استباق الزمن ومحاربة الرقّ

تبدو الساحة السياسية الموريتانية، في المرحلة الراهنة، مضطربة نوعاً ما، حيث عَبَّرَ بعض الملاحظين عن تفاجئهم بآخر خرجات الرئيس محمد ولد عبد العزيز، وزيارته ولاية الترارزة جنوبي البلاد، وهي ولاية تضمّ أكبر وعاء انتخابي بعد العاصمة نواكشوط. زيارة أثارت حفيظة حركة «شباب 25 فبراير»، التي عبرت عن رأيها بالقول إن الرئيس الموريتاني «افتتح حملة انتخابية سابقة لأوانها». بصورة تنكّر، إلى حد ما، بما دأبت عليه أنظمة سياسية سابقة في البلد. وأضافت الحركة نفسها: «إن من أبرز مظاهر الحملة اجتماع القبائل، وتحمُّلها تكاليف ونفقات ضخمة من أجل هذه الزيارة». ولا يقتصر الحديث عن موريتانيا على الحراك الداخلي، بل يتعداه إلى ما وراء الحدود، حيث انعقدت تحت قبة البرلمان الفرنسي، مؤخَّراً، وبقاعة «مارس3» تحديداً، ندوة نقاشية حملت عنوان «الاسترقاق في موريتانيا»، دعا إليها النائب عن منطقة اللواز (شمالي فرنسا) جان فرانسوا مانسل، وشارك فيها عدد مهمّ من ممثّلي هيئات وتنظيمات دولية غير حكومية: ممثل عن سفير حقوق الإنسان لدى وزارة الخارجية الفرنسية، اللجنة الفرنسية الاستشارية المكلفة بحقوق الإنسان، منظمة الشعوب والأمم غير الممثلة، الفيدرالية الدولية لحقوق الإنسان، جمعية الشعوب المهددة، وعَبَّرَ أحد المنظِّمين عن أهداف الندوة بالقول إنها ترمي إلى «تطبيق القانون 2007 - 048 المُجَرِّم لممارسة الرق على الجميع، وفي كل مكان، وحماية حقوق فئة الحراطين». وتطرقت الندوة في مجملها، وبعد فتح النقاش مع الحضور، إلى قضايا عديدة تتعلق بمسألة الرقّ، والعنصرية المُمارَسة تجاه بعض الإثنيات، وقضية فصل مقابر العبيد عن مقابر الأسياد، والإقصاء الاجتماعي.

لامبيدوزا أو طريق الموت

بابا الفاتيكان يترحَّم على أرواح المسلمين

زار، الشهر الماضي، بابا الفاتيكان فرانسيس، في أول سفرة له خارج أسوار روما، جزيرة لامبيدوزا، الواقعة بين تونس ومالطا، التي تتبع إدارياً إيطاليا، وتعتبر بوابة المهاجرين غير الشرعيين، القادمين خصوصاً من شمالي إفريقيا(ليبيا وتونس)، نحو القارة العجوز. وصادف زيارة البابا وصول قارب يحمل 162 مهاجراً غير شرعيّين، من إريتريا. وألقى البابا كلمة بالقرب من عشرات القوارب المهجورة، وترحَّمَ على أرواح المئات من الشباب، ممن دفعوا حياتهم ثمناً في سبيل بلوغ الحلم الأوروبي، ووصف زيارته بأنها تأتي بهدف «إيقاظ الضمائر»، ولم ينس بابا الفاتيكان أن يتوجَّه بكلمته أيضاً للمسلمين، وهم يستعدون للاحتفال بشهر رمضان المعظّم، كما أدان، في السياق نفسه، صمت العالم والمجتمع الدولي إزاء تراجيديا حياة المهاجرين، حيث أحيا في الجزيرة الصغيرة (ذات ستة آلاف نسمة) القدّاس بصليب وكأس صُنعا من خشب قوارب صيد استخدمها ما يطلق عليهم تسمية «حرافة»، وأضاف، أمام حوالي عشرة آلاف شخص، حضروا القداس: «إن ثقافة الرخاء تفقدنا الإحساس بصرخات الآخرين»، قبل أن يرمي ورداً ترحّم على أرواح الضحايا، والذين تعود أصول كثير منهم إلى دول عربية وإسلامية: تونس، الصومال، أفغانستان، سورية، والعراق، المغرب، الجزائر، مصر وغيرها. واشتهرت جزيرة لامبيدوزا (مساحتها لا تتعدى 20 كلم مربع)، في السنوات القليلة الماضية، باعتبارها واحدة من المحطات الأساسية في مخططات المهاجرين غير الشرعيين، القادمين من شمالي إفريقيا. حيث لا تبعد عن السواحل التونسية سوى 138 كلم، ما يجعل منها منصّة مفضّلة لدى الشباب الحالم بغد أفضل، للوصول إليها، ثم طلب اللجوء مباشرة في إيطاليا، فهي لا تمثل لهم سوى محطة وصول، وعتبة لدخول إيطاليا أو فرنسا، أو بلوغ بريطانيا لاحقاً، مستفيدين من فتح الحدود وإلغاء المراقبة البوليسية على المسافرين بين دول الاتحاد الأوروبي.



بابا الفاتيكان مع مهاجرين سريين

وغداة الربيع العربي، وشهراً واحداً بعد الثورة التونسية، عرفت الجزيرة الصغيرة تدفُّق عدد هائل من المهاجرين، تجاوز الخمسين ألف مهاجر، نصفهم من تونس والنصف الآخر من ليبيا في موجة هجرة لم تعرفها إيطاليا سابقاً. أما أرقام المهاجرين الذين يلقون حتفهم سنوياً فتظلّ مرتفعة. فبحسب مفوّضيّة اللاجئين شهدت الأشهر الأولى من السنة الجارية تسجيل فقدان أربعين مهاجر غير شرعي، مقابل 500 حالة سَجِّلت السنة الماضية 2012 (وكان سبعة مهاجرين قد لقوا حتفهم غرقاً منتصف حزيران/يونيو الماضي بالقرب من سواحل صقلية وهم يحاولون عبثاً التمسُّك بقفص لصيد التونة تجرّه سفينة)، وأنقذ خفر السواحل في إيطاليا ومالطا 800 مهاجر، جاءوا من ليبيا. وهي أرقام تكشف حجم المأساة وضرورة تكاتف جهود سياسية متعددة الأطراف، من ضفّتي المتوسط، لبحث سبل إيجاد حلول عاجلة للظاهرة، التي عجزت كثير من الأطراف عن التحكُّم فيها. ووجَّهت مؤخراً عمدة لامبيدوزا اليسارية جيوزي نيكوليني نداء استغاثة للحكومات الأوروبية لمساعدتها على إيجاد مخرج للأزمة.

وظهر اسم لامبيدوزا على سطح الأحداث، بشكل واسع، شهر أكتوبر/تشرين الأول 2004، بعد أن رحّلت السلطات الإيطالية حوالي 600 مهاجر أفريقي(وصلوا إلى الجزيرة في ليلة واحدة) إلى ليبيا على متن طائرات عسكرية، دون أن تمنحهم الحق في طلب اللجوء، رغم النداءات المتكرِّرة التي وجَّهتها إلى روما هيئة إغاثة اللاجئين. وكانت حكومة بيرلسكوني السابقة قد شيَّدت مركز استقبال للمهاجرين غير الشرعيين، يتضمن مستوصفاً ومرقداً ومكاناً للصلاة ومركزاً للشرطة، لتوجّه لها لاحقاً عديد الانتقادات من سكان الجزيرة، بحجّة اهتمام الحكومة المركزية بحال المهاجرين أكثر من الاهتمام بالمواطنين أنفسهم.

المغرب

مآلات الربيع العربي

الرباط: عبدالحق ميفراني

«إلى أين يتجه العالم العربي؟» هذا عنوان واحد ضمن العديد من العناوين، لسلسلة من الندوات المحورية التي شهدها المغرب بشكل لافت وغير مسبوق، في الفترة الأخيرة، في مراكز ومؤسسات وجمعيات ثقافية وعلمية حاولت التفكير في الربيع العربي: مآلاته ورهاناته، اختلالاته، وطموحاته المؤجلة. فإلى جانب الندوة المركزية التي احتضنتها أصيلة ضمن فعاليات جامعة المعتمد بن العباد حول «فصول الربيع العربي من منظورنا ورؤية الآخر» نظّم المركز العلمي العربي للأبحاث والدراسات الإنسانية، ضمن اختتام أنشطته العلمية ندوة وسمها بـ«إلى أين يتجه العالم العربي؟» شهدتها مدينة الرباط. وعرفت الندوة نفسها مشاركة لفيف من الباحثين والمفكرين العرب والمغاربة. ويأتي اختيار موضوع الندوة، في سياق التحوُّلات التي يشهدها العالم العربي منذ 2011، وتضيف أرضية الندوة «أن المتتبع للتطورات الأخيرة والمسار الذي انخرط فيه العالم العربي يكتشف بروزاً وتنامياً لنوع من القلق الفكري الناتج عن عدم وضوح الرؤية وضبابية المسار المنتهج. ليس فقط بسبب تعدُّد الرؤى والمقاربات بل أساساً بسبب عنف وشراسة الأحداث والتباس دلالاتها ومؤشراتها وتوجيهاتها». واتجهت الأوراق المُقَدَّمة إلى التفكير في مفهوم «الحراك» نفسه من خلال طرح السؤال: هل هو حراك «أم مجرد ضجة وصخب تاريخي؟»، و«هل هذا الحراك لازال يراوِح في مكانه أم هو حراك كيفي ونوعي يؤشر على وجود انتقالات جوهرية لتحوُّل نحو نمط جديد للسلطة وتقاسم الخيرات والثورات المادية والثقافية؟». وانتهت مداخلات أخرى عند الفرضية التي تقول بإمكانية صلة هذا الانتقال المفترض، كنتيجة للحراك، لا بالشق السياسي بل في اتجاه دينامية التحولات البنى التحتية اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً.

واعتبر الباحث السوسيولوجي محمد الصغير جنجار أن ما يقع يحتاج إلى الوقت، إذ لم توجد قط «ثورة في التاريخ جاءت بالديموقراطية ولم تحلّ المشاكل الاقتصادية». العالم العربي يمرّ بتحوُّلات وتغيُّرات عميقة، وهي من كانت سبباً مباشراً لهذا الحراك بالتالي الحراك العربي، هي لحظة مفصلية لتصحيح البناء السياسي (بتعبير دو توكفيل). ويتجه الباحث المصري علي مسعود إلى التأكيد على فكرة غياب العدالة الاجتماعية في حين اعتبر الأكاديمي التونسي محمد الحداد أن الهاجس الاجتماعي هو المحرِّك الأساسي للثورة التونسية وليس الجانب السياسي. واعتبر البعض من المتدخِّلين أن المخاض العربي قد يختلف عن المسار الإيراني والذي قاد إلى قيام دولة دينية نتيجة الثورة الإيرانية، وحتى وإن حصل يظل السؤال: هل ستكون «دولة دينية عصرية»؟. جزء مهم أيضاً من الآراء اتجه لاستقصاء آفاق هذا الحراك من خلال «دروس الربيع العربي» في علاقتها بدروس «التاريخ»، في إشارة إلى تجنُّب السقوط مستقبلاً في المتاهات السياسوية ومطبّات السياسات التدخُّلية التوزيعية المستنزفة لميزانيات الدول.



ومن جهتها، سعت ندوة «فصول الربيع العربي من منظورنا ورؤية الآخر» بمنتدى أصيلة(21 حزيران/يونيو – 05 تموز/يوليو)، إلى التوقف عند سمات التحولات العامة التي أفرزها الحراك العربي. جيم غاما، وزير الخارجية البرتغالي الأسبق يرى أن الربيع طرح مسألة الهوية بشكل يُفْهَم منه أن الثورات وجّهت ضد هيمنة القوى الدولية الكبرى، وليس فقط ضد الاستبداد. واتجه رئيس المكتب التنفيذي السابق للمجلس الانتقالي الليبي محمود جبريل إلى ضرورة التريُّث في الوصول إلى خلاصات عن ظاهرة الربيع العربي، لأن ملامحها لم تتشكّل بعد. عمرو موسى السياسي المصري وسم الحراك العربي باللحظة المفصلية والتي يأمل من خلالها أن تؤدّي إلى نظام عربي جديد. ونَبَّهَ مروان المعشر، نائب الرئيس للدراسات في مؤسسة كارنيغي، ووزير الخارجية (2002 - 2004)، ونائب رئيس الوزراء (2004 - 2005) في الأردن، أن العالم العربي يوجد أمام يقظة ثانية شبيهة بزمن النهضة، لكن يهدّدها استبداد آخر، سواء أكان دينياً أو بمسمى مختلف آخر. وخلص الدبلوماسي حسن أبو أيوب إلى أن النمط الديموقراطي التمثيلي يعاني أزمة هيكلية، أما مفهوم الأمة فانتهى تاريخياً، لذلك تكمن ضرورة التنبيه إلى تجاوز مقولات «شيطنة الآخر» كما يفعل البعض اليوم (شيطنة الإسلاميين).

يظل السؤال المحوري المرتبط بالحراك العربي، في ما مدى قدرة هذه المجتمعات العربية على الانتقال إلى بناء أنظمة حكم ديموقراطية وإشاعة ثقافة عقلانية وخلق مزيد من التحرر الوطني وتخليص الفرد من قهر السلطة وسطوتها وتحريره نحو مزيد من الخلق والإبداع وذلك من خلال تحرير وعيه من مكبلات ذهنية مترسبة. ولو أن سياق ما آلت إليه الكثير من الثورات يؤشّر على ردود عكسية تتجه إلى مزيد من النكوص التاريخي. ليبقى في النهاية السؤال الداخلي الأهم: إلى أي مدى يستطيع المغرب اليوم أن يتفاعل إيجابياً مع أفق «الربيع العربي» بمنأى عن تلك القراءات السياسوية والتي تكرر نفس المقولة القائمة على «وهم الاستثناء» وأن المغرب ليس تونس ولا مصر؟.

الكتّاب العرب يفضِّلون معهد الأرشيف الفرنسي



عبداللطيف اللعبي

قبل عامين، أقدم الشاعر أدونيس على تسليم كامل أرشيفه الذي جمعه والذي طبع مسار حياته الأدبية الحافلة بالجدل، إلى معهد ذاكرة النشر المعاصر والمعروف اختصاراً بـ«إيميك»(IMEC). وهو معهد فرنسي يحتضن أرشيف كثير من الكتّاب المعروفين، مثل ناظم حكمت، كاتب ياسين، الكاتب اللبناني الأصل جورج شحادة ومواطنته أندري شديد، والتحق بهم -مؤخراً الشاعر والكاتب المغربي عبداللطيف اللعبي الذي سَلَّم كامل أرشيفه إلى المعهد الفرنسي نفسه. والمعروف أن «إيميك» هي مؤسسة فرنسية تضمّ أرشيفات كتّاب وفنانين.

ويشتمل أرشيف عبداللطيف اللعبي على جزء مهم من تاريخ تشكُّل الثقافة المغربية، فمن مخطوطات أعماله الكاملة ومراسلاته، سواء مع زوجته جوسلين أو مع أفراد عائلته وأصدقائه، إلى جانب من أعماله ووثائق تخصّ مجلة «أنفاس» الشهيرة (souffles) ومحاكمات عام 1973، وأخرى متعلّقة بسنوات ما بات يعرف في المغرب، بسنوات الرصاص، إلى جانب مجموعة إبداعاته المخطوطة التي كتبها وظل يحتفظ بها إلى حدود اليوم. وأهم ما يثير في العقد المبرم مع المؤسسة الفرنسية أن أحد بنوده يشير إلى أنه في حالة تمَّ خلق مؤسسة شبيهة في المغرب «تعنى برعاية الذاكرة الثقافية المعاصرة، وتمنح نفس الضمانات المتعلقة بصيانة الوثائق والمحافظة عليها، فإنه يصير بالإمكان ترحيل الأرشيف إما جزئياً أو كلياً». والحال أن العديد من المؤسسات الحديثة التي خلقت في المغرب تلعب الدور نفسه، وتحظى باعتراف لفيف المثقفين والمجتمع المدني. ويبدو أن خطوة عبداللطيف اللعبي شكّلت مفاجأة لبعض أصدقائه من الكتّاب المغاربة، وذهب بعضهم إلى انتقاد الخطوة، وتمنّى بعض آخر لو بقيت المخطوطات في المغرب، ولم تغادر البلد.

واللافت أن الحدث وتوقيته يطرح أكثر من سؤال، خصوصاً بعدما انخرط عبداللطيف اللعبي السنوات الأخيرة في الكثير من الخطوات والمبادرات المغربية المدنية، لعل أبرزها نداء ميثاق من أجل الثقافة، إلى جانب الاصطفاف مع العديد من الكتّاب والإعلاميين في جبهة حرية التعبير والفكر. وحضوره عديد من اللقاءات التي انعقدت في المغرب، وكان الشاعر ضيفها، مما أظهر رغبة فعلية من الكاتب والشاعر عبداللطيف اللعبي في العودة تدريجياً إلى صلب نضالاته الثقافية والحقوقية والسياسية السابقة.

مظهر ثانٍ يثير جدلاً يتمثّل في توقيت اختيار عبداللطيف اللعبي تسليم الأرشيف الخاص لمؤسسة فرنسية تزامناً مع الانطلاقة الفعلية لمؤسسة أرشيف المغرب، هذه المؤسسة التي تلعب دوراً حيوياً في الحفاظ على الذاكرة، وهو ما يؤشر على موقف قَبْلي واتفاق مسبق مع مؤسسة فرنسية.

الجزائر

ثقافة المواطن، ثقافة الدولة

الجزائر: نوّارة لحـرش

أثارت، مؤخراً، حادثة إهانة صحافية من طرف وزيرة الثقافة الجزائرية خليدة تومي، استياء مثقفين وإعلاميين، وتتالت عبارات وبيانات الاستياء على صفحاتهم الفيسبوكية، وعلى صفحات بعض الجرائد اليومية. هذه الحادثة تزامنت مع احتدام الآراء حول إعلان مجموعة من الناشطين الثقافيين عن مبادرة إطلاق مشروع السياسة الثقافيّة في الجزائر. أصحاب المبادرة يرون أن أداء الوزارة يكتنفه غموض وعجز عن تحقيق الأهداف المسطّرة، وهو لا يرقى إلى مستوى طموحات وتطلّعات أهل الثقافة والفكر والفن والأدب في البلد، وأن مبادرة المشروع تأتي لتصحيح أداء وسير القاطرة الثقافية، وأنه حان الوقت للشروع في خلق وإرساء سياسة ثقافيّة جديدة تتماشى وتطلعات المشهد الثقافي الجزائري، وهنا ما تسعى إليه الهيئة المشرفة على هذا المشروع، التي بادر إليها الباحث والخبير عمار كساب.

الدكتور إسماعيل مهنانة، يدلي برأيه في الموضوع: «السياسة الثقافية في الجزائر لم تعد تحمل أية معالم أو تأثير في الواقع في العشرية الأخيرة، أعتقد أنها صارت محصورة بين النخبة الضيقة المحيطة بوزارة الثقافة». ثم يتساءل: «أين دور السينما التي نسمع منذ سنوات أنه سيُعاد تأهيلها؟ أين المسارح والمكتبات العمومية؟ مجمل التظاهرات والمشاريع المهمّة لم تخرج من الجزائر العاصمة إلى باقي الولايات والمناطق الأخرى سوى تلك المهرجانات الفارغة طبعاً. المؤكّد أن أموالاً ضخمة تصرف كل سنة لكن بلا أثر» وعن مشروع السياسة الثقافية يضيف المتحدث: «أظن أن مثل هذه المشاريع مهمّة جداً في سبيل تحرير المبادرات من السياسة الرسمية وإعطائها أكبر هامش ممكن من الحرية.».

الناقد والكاتب رفيق جلول يعتقد «أن وزارة الثقافة مؤسسة إدارية وطنية لها ما لها، وعليها ما عليها وهي أيضاً تعاني من نقص التسيير والتنظيم في المهرجانات والفعاليات السنوية، ربما لاعتمادها على أناس ليست لهم خبرة وكفاءة». ويواصل رفيق: «مشروع السياسة الثقافية بالجزائر هو مشروع يستحق التثمين. أتمنى حقيقة أن يتحقق بسلام ودون عراقيل، ولكن هذا قدر أي مشروع في الجزائر؛ أن يتعثر، وأن يسقط، وأن يتعرض لمحاولات التهميش والإقصاء». من جهته، يعتقد الكاتب والقاص عبد القادر ضيف الله أن أداء وزارة الثقافة لا يختلف عن أداء أية وزارة مماثلة في



خليدة تومي



عمار كساب

دولة أخرى. وأرجع ضيف الله هنا إلى: «غياب سياسة واضحة في المشاريع الثقافية وغياب المراجعة والنقد الذاتي. واتباع سياسة الشكليات دون الجوهر، وذلك من خلال صرف أموال باهظة كل سنة على مهرجانات وعلى أسابيع ثقافية. ويبقى الغائب الوحيد والأكبر فيها هو الجمهور. ويسترسل ضيف الله: «من خلال اطلاعي على بعض فصول المشروع السياسة الثقافية الجديدة، أعتقد أنه مشروع مهم يحصر أغلب الانشغالات التي يطرحها الوسط الثقافي في الجزائر، ويستحق كل التنويه والتزكية.

أما الكاتب والمسرحي رمزي نايلي، فقال من جانبه: «الحديث عن سياسة ثقافية بوصفها فكرة تؤسس للنهوض بالمشهد، في ظل تعنُّت النظام السياسي الحالي وتهرُّبه من أن يحتل المثقف مكانه الطبيعي ويساهم بقسطه الواجب في تفعيل المشهد بإنتاجات تكافئ الميزانيات المخصصة لذلك، قد لا يؤتي أُكلَه إلا بتغيير هذا النظام الذي يخدمه احتلال ثلة من المغترفين تكرِّس للتقهقر الثقافي بكل أوصافه». نايلي يضيف مستدركاً: «ولكن – من جهة أخرى – ما من جهة باستطاعتها أن تساعد المبدع في ابتكار مشروعه وتكريسه، كل الذين يتهمون أن ما يمرّ به المشهد الثقافي من تردٍّ، سببه سوء وضعف تسيير المال المقدَّم من طرف الدولة فقط، يتهربون من المسؤولية والإقرار بأنّ كل ما يمرّ به المشهد سببه المثقف أولاً هذا بعد أن يُخفِق في جعل مشروعه متداولاً في سياقاته الإبداعية» في الوقت الراهن، يحسب لصالح المثقفين والناشطين الثقافيين في الجزائر إقدامهم على خطوة جريئة في التكتُّل حول مشروع واحد وجامع يهدف إلى كسر هيمنة الدولة على القطاع، والتنظير لأفاق جديدة سيبلغونها ربما يوماً ما.

لماذا لا أستعمل الإيميل

تيري إيجلوتن

سأكون عما قريب آخر من بقي في البلد من عذارى الإيميل. لم يحدث يوماً أن أرسلت رسالة من خلاله، وإن كنت لجأت بين الحين والآخر إلى الخداع وطلبت من ابني أن ينوب عني في ذلك. ولم يحدث يوماً أن استخدمت الإنترنت. ولست أقدر على التواجد في الفضاء الإلكتروني مني على التواجد في فضاء زحل. لا أعرف كيف أرسل رسالة نصية. عندي هاتف محمول ولكنه غير محمول. فلا يحدث مطلقاً أن أخرج به من البيت خشية أن أثير نزوعاً سخيفاً بين الناس، فإذا بجحافل منهم تسير في الشوارع وهي تصيح في هذه الأجهزة الصغيرة الشريرة. ولو أنكم سمحتم للناس أن يستخدموا الهواتف المحمولة في الخارج، فقد ينتهي حالكم مرغمين على الإنصات إليهم في القطارات والمقاهي وهم يسألون بأصوات جهيرة عما لو كانت الفواتير وصلت. وهو احتمال مجرّد تأمُّله يبعث الرعب. المرة الوحيدة التي احتجت فيها إلى هاتف محمول وأنا خارج البيت كانت عندما انقلبت بي السيارة وأنا في الجبال الأيرلندية، فعلقت بداخلها لفترة. ولما حاول عابر أن يستخدم الهاتف المحمول إذا به لا يعمل بسبب ارتفاع الجبال الشاهق. وهكذا بقيت رأساً على عقب، مثل وطواط عملاق، مسحوق الصدر تحت وطأة الكيس الهوائي، وشاعراً أنني كنت طبعاً على حق.

غير أنني توصلت إلى طريقة ناجعة للثأر لنفسي من كتيبة «الفواتير وصلت أم لا؟». فكلما أركب قطاراً، أضع أمامي على المنضدة موزة صغيرة. وحينما أجد الشخص الجالس قبالتي يرغمني على الإنصات إلى حواره المضجر متعفّن الأفكار أصدر بصوت زاعق «ترررن ترررن»، ثم ألتقط الموزة وأجري شبه حوار زاعق يصمّ الآذان، ويقتل الأرواح بسآمته وسقمه. وحينما يحتج الشخص الجالس قبالتي بدعوى أنني أسخر منه، أسأله بنبرة ساخرة اتهامية عما إذا كان يتلصص على حديثي.

مقاومتي للإيميل لم تبدأ على سبيل الاحتجاج. إنما هي مجرّد مظهر واحد من مظاهر تخلُّفي التكنولوجي بصفة عامة. لقد ظللت أنظف أسناني بسواك a twig لفترة طويلة بعد فترة طويلة من اختراع فرش الأسنان، وأستخدم الآلة الكاتبة لوقت طويل بعد تحول الجميع إلى الكمبيوتر. ويسألونني «لكن كيف تعدل في شغلك؟». فأرد عليهم متشككاً وأنا رافع أحد حاجبيّ في تعالٍ «أعدل؟». الاستحمام أيضاً يمثل لي مشكلة كبرى، ولكنني عادة ما أحلّها بالانتظار إلى حين يهطل المطر فأنطلق خارجاً لأتقلب على عشب الفناء الأمامي.

في هذه الأيام، أوشك الاحتجاج وحده يصبح سر عذريتي الإيميلية. فأنا دليل حي على أن هذه الوسيلة التواصلية المسعورة، البلهاء بصورة شبه تامة، هي وسيلة اتصال غير ضرورية. نحن كنا نعيش بدونها قبل أن تظهر، وأنا شخصياً لا أزال أعيش بدونها منذ ذلك الحين. ولو أن الناس يريدون بالفعل الاتصال بي، فإنهم يكتبون. وإذا صعب عليهم احتمال هذا الأذى، أو لو كانوا نسوا طريقتها، أو لو أنهم يتخيلون أن الكتابة شيء اختفى مع نورمن ويسدم وبنطلونات المجاري المحزّقة، فهذه مشكلتهم هم. فضلاً عن ذلك، من المؤكد أن الإيميل صرعة وسوف تنتهي. ونبوءتي الشخصية هي أنه سوف ينتهي قبل الكرسماس القادم، وسوف يرجع الجميع إلى مثل حالة عفتي التكنولوجية.

في رأيي، الإنترنت بالفعل أداة مناهضة للحداثة لأنها تبطئ من حركتنا جميعاً، وترجعنا إلى إيقاعات حضارة أسبق وأكثر رصانة. ففي سنوات الحركة السريعة المهتاجة فيما قبل آبل وجوجل، كنت تطلب غرفة في فندق، فيدوّن الموظف اسمك في دفتر، ولا يستغرق الأمر كله أكثر من عشرين ثانية. في هذه الأيام، تطلب غرفة فيشرع موظف الاستقبال في كتابة فصل في روايته. وما يكاد ينتهي من إدخال حبكة فرعية متقنة أو اثنتين، ويضيف القليل من الشخصيات الجديدة المعقدة، حتى يتذكر ما يفترض به أن يفعله فيناولك مفتاح غرفة.

اللغة في المقام الأول طريقة تواجد مع الآخرين، وهي في مجرد مقام ثانوي وسيلة لإنجاز الأمور. وهذا ما يجعل نموذج التواصل البشري لا يتمثل في شركة العلاقات العامة، بل يتمثل في الحانة. إن آخر ما يقال إن ستيف جوبز تفوّه به من كلمات كان عبارة عن «أوه واو، أوه واو، أوه واو». ويرجع المرء بتفكيره إلى الملك لير، فيصعب عليه ألا يشعر أن شيئاً ما قد ضاع. ولكن مشكلتي الحقيقية الآن هي: كيف أبعث هذه المقالة إلى المحرر؟

عن مجلة بروسبكت
http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/terry-eagleton-email-internet/#.UcgKFPJNFLw

ترجمة : أ.ش





إطلاق محرك بحث «غراف سيرش»

إن كنت تبحث عن صور أصدقاء الطفولة، أو عنوان مطعم هندي في عاصمة أوروبية، أو اسم الفرقة الموسيقية المفضلة لدى أقاربك، أو أية معلومة أخرى، سيكون، من الآن فصاعداً، من الممكن إيجاد أجوبة سريعة ودقيقة، بفضل محرِّك البحث الجديد Graph Search، الذي أطلقه الموقع الأزرق فيسبوك. محرِّك البحث صار متاحاً، منذ حوالي الشهر، وبعد أكثر من ستة أشهر من التجريب، لمستخدمي الفيسبوك في الولايات المتحدة الأميركية، في انتظار تعميم نشاطه على بقية المستخدمين حول العالم. وتعتمد الخدمة الفيسبوكية الجديدة على جمع ومعالجة معلومات وأخبار ينشرها مستخدمو الموقع التواصلي، للإجابة على أسئلة وطلبات مستخدمين آخرين. في سياق متصل، كشفت آخر التقارير الإعلامية أن عدد مستخدمي فيسبوك بلغ المليار شخص، وأن كل فرد يقضي حوالي 13٪ من وقته على الإنترنيت على الموقع، مقابل 10٪ فقط على غوغل.

آيفون 6؟

بدأ الحديث عن الجيل الجديد من هواتف «آيفون 6» باكراً. حيث أشارت مواقع مختصة، إلى أن النسخة الجديدة من الهاتف ستكون بشاشة أكبر(4.5 بوصة)، مع ألوان أكثر، ما لا يقل عن عشرة ألوان مختلفة، مع تغيير زرّ البداية بزرّ تحسُّسية تقوم بالوظيفة نفسها. كما أن زرّ التحكُّم في الصوت ستكون أيضاً زرّاً تحسُّسية. و قالت تقارير صحافية إن شركة آبل قد تعاقدت مع متعاملين من الصين لإتمام النسخة الجديدة من الآيفون.



وتويتر يعلن عن Media Blog



ضمن سباق التنافس بين موقعَي التواصل الأشهر عالمياً، أطلق تويتر مؤخراً خدمة Media Blog، والتي تهدف إلى تطوير المحتويات الإعلامية في الموقع، وشمل مختلف الموضوعات التي تلقى اهتمام زوار الموقع: رياضة، موسيقى، آخر الأخبار، السينما، برامج التليفزيون وغيرها. المدوّنة التي استحدثتها إدارة تويتر هي مدوّنة موجودة سلفاً، وغير مستقلة منذ عام 2011، تم إعادة بعثها بعنوان إلكتروني جديد، وبخلفية بنفسجية. وجدير بالذكر أن تويتر قد أدرج أيضاً، في الأسابيع الماضية، جملة تحديثات في خدمة متصفّحي الموقع على منصات الأندرويد، الآيفون، الآيباد والماك.

من تويتر نغلق فيسبوك



استخدمت وزيرة السجون الفنزويلية ماريا إيريز فاريلا حسابها على تويتر لتدعو مواطنيها إلى غلق حساباتهم على الفيسبوك والتخلّي عنه كلية، بحجّة أن الموقع نفسه صار متصلاً بشكل مباشر بوكالة الاستخبارات الأميركية. وكتبت حرفياً: «أغلقوا حساباتكم على فيسبوك، فأنتم تشتغلون، من دون علمكم، لصالح المخابرات الأميركية مجّاناً». الوزيرة نفسها، المعروف عنها قربها من الرئيس الأسبق هيغو شافيز، ذَكَّرت مواطنيها بقضية إدوارد سنودن، خبير المعلوماتية، ومفجِّر قضية التجسُّس التي وَرَّطت وكالة الاستخبارات الأميركية. وبالنظر إلى حجم التهمة التي وجَّهتها الوزيرة الفنزويلية للفيسبوك يبقى أن ننتظر ردّاً من مدير الموقع مارك زيكيربارغ.

الرئيس صديقي على الفيسبوك

صنعاء- جمال جبران

يبدو أن الرئيس اليمني السابق علي عبد الله صالح صار عاطلاً عن العمل بعد أن رأى استحالة أمر عودته إلى الحكم. وعليه فقد وجد نفسه وسط حالة فراغ، لا يجد ما يفعله لتبديد تلك الساعات الطويلة التي تحيط به، فقرر أن يفتتح لنفسه حساباً على شبكة التواصل الاجتماعي «الفيسبوك»، يستطيع من خلاله التعبير عن همومه اليومية ونشاطاته التي يقوم بها بعيداً عن انشغالات الماضي والرسميات البروتوكولية التي كانت مفروضة عليه. وقد استطاعت الصفحة الخاصة به أن تلقى في نحو قياسي نحو 170.000 من المتابعين.

كما أن الزعيم السابق لم يبخل على جمهوره بإطلاعهم على ما يريدون معرفته عنه، فحرص على التدوين في صفحته بشكل يومي، سارداً تفاصيل الأحداث التي يعيشها في قصره القديم الذي يقع في وسط العاصمة صنعاء، وعاد إليه بعد أن أجبرته التطورات الجديدة على ترك القصر الرئاسي. ويسرد على صفحته نشاطه اليومي من ممارسة للرياضة وقراءة للصحف اليومية واستقبال لمحبيه القدامى من كبار رجالات السياسة الذين فقدوا مناصبهم بعد أن فقد زعيمهم منصبه. ونرى كل



هذه التفاصيل مسنودة بصور فوتوغرافية توثّق لتلك الفعاليات، إضافة إلى بعض من الصور التي توثّق رحلاته الجويّة من وإلى العاصمة السعودية الرياض التي يذهب إليها بشكل روتيني من أجل مواصلة تلقّي العلاج.

لكن ما يلفت الانتباه في هذه الصفحة أن لا رقابة على التعليقات التي يقوم المتابعون بكتابتها بعد كل منشور جديد يقوم الرئيس السابق بإضافته. حيث نقرأ مجموعة من التعليقات الساخرة وبألفاظ قاسية تنال من تاريخ الرجل أثناء حكمه لليمن. وكل تلك التعليقات يتم الإبقاء عليها، ولا يجري عليها حذف أو تعديل أو حتى الرد عليها. كما لو أن الرئيس السابق يستمتع بذلك، أو أنه قرر أن يرى صورته الحقيقية في عيون مواطنيه السابقين.:

https://www.facebook.com/Afash.Yemen?fref=ts





هيكل وزيراً للشباب

الكثير من التعليقات تزامنت مع الظهور الأول للكاتب الكبير محمد حسنين هيكل في حوار مع لميس الحديدي الإعلامية بقناة سي بي سي، تعليقاً على ما جرى في 30 يونيو. أبرزها: الملك قالّي – عبد الناصر قالّي – السادات قالّي – مبارك قالّي – طنطاوي قالي وأخيراً السيسي قالّي.. هو هيكل مكمِّل معانا لكام ثورة كمان؟ .. تعليق آخر كتب: اللهم أعِنّا على هيكل، أما الرؤساء فنحن كفيلون بهم. وتساءل آخر: هل سيكتفي هيكل ببعض مقالات عن عصر الإخوان أم سيكتب كتاباً؟ وتعليقاً على كلمته في الحوار بأنه آن الأوان أن ترحل دولة العجائز كتب البعض على حساباتهم مطالبين بضرورة «تعيين هيكل وزيراً للشباب».



«تَمَرُّد» المصرية في تونس

ما إن نجحت «تَمَرُّد» المصرية في حشد الشعب المصري يوم تظاهرة 30 يونيو حتى ظهرت دعوات مماثلة بتونس سميت أيضاً «حملة تمرد التونسية». وكتب البعض على صفحته بعد خبر قيام حركة تمرد التونسية: أنصح أخوتنا التوانسة اللي عنده موتور كهرباء يلحق يبيعه عشان بعد الانقلاب الكهرباء مش حتقطع ..

خليك متفائل وانظر لجانب التانك المليان

أثارت أزمة البنزين التي عرفتها مصر قبل أحداث 30 يونيو بأيام غضب الشارع، وانتقلت إلى الفيسبوك بشكل نكت لاذعة حيث كتب مشتركون على حساباتهم: «للجادين فقط للتنازل لظروف التأخير عن الشغل.. دور متميز جداً في طابور بنزين 92 في بنزينة بالمظلات ملحوظة: الطابور تانك شمال. الوسطاء يمتنعون / ألو ماكدونالدز! ممكن أعمل أوردر؟ - العنوان من فضلك - محطة موبيل .. عربية رقم 43 في الصف، أزرق ميتاليك». وعلق آخرون: «نظرية



جديدة في علم النفس. العائدون من البنزينات يجب إعادة تأهيلهم ودمجهم في المجتمع مرة أخرى»

سورية تودِّع نضال سيجري

امتلأ الفيسبوك بصور للممثل السوري نضال سيجري الذي توفِّي الشهر الماضي متأثراً بإصابته بسرطان الحنجرة عن 48 عاماً، الصور التي وضعها مستخدمو الفيسبوك كانت صورة حديثه له في المستشفى قبل وفاته بيوم، وصورة أخرى لنعشه على خشبة المسرح القومي بدمشق كما كانت وصيته .حيث رثاه أصدقاؤه وزملاؤه. وكتب أخوه على صفحته أن نضال استفاق من غيبوبة دامت يومين



وأمسك بيده وقال له «سورية» ثم عاد إلى الغيبوبة ومنها إلى مثواه الأخيره.

55 مليون عربي يستخدمون فيسبوك

قدمت كلية دبي للإدارة الحكومية تقريراً بحثياً لعام 2013 عن استخدام وسائل الإعلام الاجتماعي بالمنطقة العربية.. وكشف التقرير أن اللغة العربية هي اللغة الأسرع نمواً في مواقع التواصل الاجتماعي، فقد بلغت نسبة التغريدات العربية نسبة 74٪ من تغريدات المنطقة، وسجَّل الفيسبوك زيادة 10 مليون مستخدم هنا العام . التقرير أوضح أن دولة الإمارات هي الأعلى من حيث انتشار الفيسبوك بين سكانها حيث تصل إلى نسبة 41٪، بينما تصل مصر إلى نسبة 25٪ وتضم المملكة العربية السعودية نصف مستخدمي تويتر في العالم العربي.



مرزوق بشير بن مرزوق

من القبيلة إلى الفيسبوك

«من القبيلة إلى الفيسبوك»، هذا ليس عنواناً لي، إنه عنوان لكتاب أصدره الباحث الأكاديمي من الإمارات الدكتور جمال سند السويدي، مدير عام مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، وهو أيضاً مركز مرموق وذو سمعة علمية وأكاديمية عالية.

يبحث السويدي في هذا الكتاب دور التحولات المستقبلية لوسائل التواصل الاجتماعي (Social media). حيث يشير في مقدمة كتابه كيف أن الفرد في عالم المتغيرات النفسية الاتصالية المتصاعدة، سوف يتنقل من روابط القبيلة التقليدية التي تعتمد على كيان اجتماعي واقتصادي وسياسي، ويضم عائلات تجمع بينها القربى، وتنسب إلى أب أو جدّ واحد، وهي قبيلة افتراضية تفرضها وسائل التواصل الاجتماعي مثل (الفيسبوك)، وسوف ينقل الأفراد المتفاعلون والمتواصلون على تلك الوسائل الحديثة معهم الشيء الكثير من تقاليد القبيلة مما سيحدث ولادة قبائل إلكترونية لا تجمعها الأنساب الواحدة أو الأرض الواحدة، وإنما تعدد الأنساب ومقرها الفضاء الإلكتروني أينما امتد.

يعرض الباحث في الأجزاء الأولى لدراسته لمفاهيم وأدوار وسائل التواصل الاجتماعي ومنها سهولة التعارف والتواصل بين البشر، وانعدام الوصاية، وبروز الفرد، وتقوية دور الأقليات المهمشة في المجتمعات، والتجارة الإلكترونية، وكسر احتكار الدولة لوسائل الإعلام. كما يعرض الباحث لبعض المؤشرات الإحصائية لوسائل التواصل الاجتماعي، حيث بلغ عدد مستخدمي الفيسبوك عالمياً (1.483) مليار مستخدم يليه تويتر، كما تشير الإحصاءات عام 2012، بمعنى أن واحداً بين كل سبعة أشخاص من إجمالي سكان العالم يستخدم وسائل التواصل الاجتماعي، ويقضي الفرد الواحد في المتوسط على موقع الفيسبوك، مثلاً، (610) دقيقة شهرياً.

وأما بالنسبة إلى العالم العربي فتشير الإحصاءات، التي أوردها الباحث في كتابه، إلى أن عدد مستخدمي «الفيسبوك» (46.4) مليون مستخدم تقريباً في فبراير/شباط 2013، ويأتي المصريون في المرتبة الأولى بنحو (12.5) مليون مستخدم، يليهم السعوديون بمقدار (5.7) مليون مستخدم، وأما المستخدمون بنسبة لعدد السكان فيأتي القطريون في المرتبة الرابعة وبنسبة (36.8 %).

يخصص الباحث جزءاً كبيراً من دراسته حول تأثيرات وسائل التواصل الاجتماعي، فهناك التأثيرات السياسية، حيث يمكن للشبكات التفاعلية إيجاد بيئة فكرية تفتح المجال أمام تغيير سياسي، وأن تولد ضغوطاً سياسية، لأنها وسائل قادرة على تحقيق مشاركة شعبية، حيث لا توجد قيود أو محددات أو حَجْر على حرية التعبير.

وهناك أيضاً التأثيرات الاجتماعية، التي من أهم مؤشراتها ضعف أو تراجع قوة العلاقات الاجتماعية التقليدية ما بين الأفراد لمصلحة العلاقات الافتراضية، وأن ينشأ عن ذلك (مجتمع افتراضي).

وهناك كذلك التأثير الاقتصادي لوسائل التواصل الاجتماعي، وذلك عندما يتحول الاقتصاد التقليدي إلى اقتصاد افتراضي توفره شبكة الإنترنت عامة ووسائل التواصل الاجتماعي خاصة، حيث يوفر الاقتصاد الافتراضي التغلب على الحواجز الجمركية مما سيؤدي إلى تقليص الاقتصاد المحلي على حساب الاندماج في الاقتصاد العالمي، كما سوف يتيح الفرصة لانتشار السلع العابرة للحدود، وهو ما يطلق عليه (التجارة الإلكترونية).

وأشار الباحث أيضاً إلى التأثيرات الأمنية والعسكرية والإعلامية وكيف أن وسائل التواصل الاجتماعي أتاحت ساحات هائلة من حريات التعبير، مما يثير تساؤلات حول تأثير ذلك على مصير الخطاب أو النمط الإعلامي.

يستحق كتاب «من القبيلة إلى الفيسبوك» القراءة، خصوصاً لأولئك الذين يسعون إلى مدخل مختصر لفهم طبيعة وسائل التواصل الاجتماعي ودورها في التحولات المستقبلية، ويبقى سؤال واحد هو: هل سينقل العرب إلى الفيسبوك خلافاتهم وصراعاتهم الثأرية، وحروبهم القديمة، وجاهليتهم البالية، أم سوف يتحولون إلى قبيلة عالمية منفتحة على الآخر ومتفاعلة مع المتغيرات المختلفة في كافة الجوانب؟ هذا هو السؤال الذي لم يجب عليه الكتاب.



مجلة «فيلوزوفي» اخترقت عزلته القسرية وحاورته

جوليان أسانج: ويكيليكس سفينة حربية قمت فيها بدور القائد فحسب

التقديم والترجمة: موناليزا فريحة

دخل صاحب موقع «ويكيليكس» الإلكتروني جوليان أسانج عامه الثاني محتجَزاً داخل السفارة الإكوادورية في لندن تجنُّباً لمحاولات ترحيله إلى أسوج حيث يواجه اتهامات باغتصاب امرأتين يدفع ببراءته منها، كما يخشى تسليمه في النهاية إلى الولايات المتحدة حيث يحتمل أن يواجه عقوبة الإعدام أو السجن مدى الحياة بتهمة نشر وثائق سرية ديبلوماسية وعسكرية أميركية. ومنحت الإكوادور الناشط الأسترالي اللجوء السياسي، لكن لندن تصرّ على تنفيذ مذكّرة التوقيف السويدية الصادرة بحقه.

ومن خلف أسوار السفارة يتحدّى الخبير المنغمس في مجتمع القرصنة في ملبورن الذي تحوَّل رمزاً عالمياً للشفافية والفساد حول العالم، واشنطن والعالم، معتبراً أنه «انتصر في معركته» ضد الفساد، بعدما فضح أسرار كثيرة للدبلوماسية الأميركية وسبَّبَت حرجاً لواشنطن لدى حلفائها.

بدأ أسانج معركته ضد وزارتَي الخارجية والدفاع الأميركيتين بهجمات إلكترونية بحجّة السعي إلى فضح الحقيقة في شأن الحرب وأجهزة الاستخبارات والفساد على أعلى

المستويات. وهو يقرّ بأن «حظوظه كانت في الأصل معدومة» و«لكننا انتصرنا».

أمضى أسانج عشرة أيام في سجن انفرادي و590 يوماً قيد الإقامة الجبرية في لندن. وخلال هذه الفترة خسر معركة مع القضاء البريطاني الذي وافق على تسليمه إلى السويد للمثول أمام المحكمة بتهمة اعتداءين جنسيين ينفي ارتكابهما.

وأعقب الماراتون القضائي إرباك للدبلوماسية، تفاقم مع لجوء الشاب الأسترالي في 19 حزيران/يونيو 2012، إلى سفارة الإكوادور الواقعة بالقرب من متجر/هارودز/ الفاخر في العاصمة البريطانية. وهو يواجه خطر الاعتقال والترحيل إذا تخطّى عتبات السفارة الإكوادورية.

إلا أن ما يخشاه أسانج هو إمكان ترحيله أيضاً إلى الولايات المتحدة ومحاكمته بتهمة الخيانة. ويبدي أسانج اقتناعه بأن الولايات المتحدة برئاسة «الذئب المتلبّس بثوب حمل»، في اشارة إلى الرئيس باراك أوباما، تريد «الانتقام» منه.

ويبدو الناشط ذو الشعر الأشقر عازماً على المضيّ في معركته من أجل مستقبل الصحافة وحريتها في الولايات المتحدة وسائر أنحاء العالم.

مجلة *philosophie* الفرنسية الشهيرة فاجأت قرّاءها في فرنسا والعالم باختراقها عزلة أسانج وبمحاورته بحرية وجرأة وعمق. وقد نشر الحوار في عددها الجديد/الرقم 70/ وسرعان ما ترجم إلى لغات عالمية نظراً إلى أهميته وأهمية هذا المفكّر. وهنا تقدم «الدوحة» أجزاءً من هذا الحوار إلى القرّاء العرب:

مرحباً جوليان، كيف حالك؟

جوليان أسانج: بخير. ينتظر الصحافيون دائماً على ما يبدو أن أتحسّر على حالي، وكأنّهم يريدون أن أؤدّي بشكل صحيح دوري في مسرحيّة يكون موضوعها الرئيسي: يجب أن يُعاقب كلّ من يجرؤ على تحدّي النفوذ الأميركيّ. غير أنّ هذا الأمر منافٍ للعقل. لقد هزمنا إمبراطوريّة برمّتها، وفي إطار المعركة التي خضناها، لا شكّ في أنّنا قد اكتسحنا هذه الأخيرة على كافّة الصّعد. وفي الوقت الراهن، تعمل الولايات المتّحدة الأميركيّة على الانتقام بطرق غير مباشرة. ولكنّنا سنربح هذه المرّة أيضاً.

كيف تقضي أيّامك هنا في السفارة؟

- لقد وضعتني الولايات المتّحدة الأميركيّة وحلفاؤها في موقف يتعذّر عليّ القيام بأي شيء سوى العمل باستمرار، بحيث يتعاطف ملايين الأشخاص مع قضيّتي. هذا التصرّف ينمّ عن نوع من الغباء من قِبَلهم، أليس كذلك؟

هل تعتقد أنّه من الممكن إيجاد طريقة تساعدك على الخروج من هنا؟

- ثمّة طرق عدّة، ولكنّ إيجادها لا يشكّل بالضرورة موضع اهتمامي الرئيسي، ففي حال تمكّنت من الخروج من هنا، ماذا سيحصل عندها؟ لست الشخص الوحيد المتورّط في هذه القضيّة. فبالنسبة إليّ، يشكّل وجودي هنا جزءاً من مخطّط أوسع. لم أدخل إلى هذه السفارة بالصدفة، إنّي ملتزم باستراتيجيّة معيّنة.

إذا ما ضمنت لك السلطات السويديّة بأنّها لن تسلّمك إلى الولايات المتّحدة الأميركيّة، هل من الممكن أن تذهب حينها إلى ستوكهولم لكي تدلي بشهادتك أمام الشرطة؟

- يتمّ تسريب الكثير من المعلومات الخاطئة حول هذا الموضوع. ليس هناك أيّ قاضٍ، ولم يتمّ توجيه أية تهم ضدّي. ولا يحتوي ملف الاتّهام على أيّةً معلومة. إذ تريد الشرطة السويديّة ببساطة أن تسمع ما لديّ أن أقوله حول الأحداث التي جرت، في إطار الالتزام بالتقاليد المعترف بها. بيد أنّه كلّما حاولت الاتّصال بالشرطيين، لا أتلقّى أيّ ردّ منهم. ومن جهتها، طلبت الإكوادور الحصول على هذه الضمانات التي أتيت على ذكرها من خلال القنوات الدبلوماسية. وقد حرصت منذ البداية على أن أطلب الحصول عليها بدوري. إلّا أنّ السويد لا ترفض إعطاء هذه الضمانات فحسب، بل ترفض أيضاً تبرير رفضها هذا. وفي وقت سابق من هذه السنة، أقرّ ستيفان لينسكوغ، رئيس المحكمة العليا في السويد، بأنّه لا مانع من حضور الشرطة السويديّة إلى السفارة ومباشرة تحقيقها هنا في حال أرادت ذلك، وبأنّه لا يفهم السبب الذي يكمن وراء امتناعها عن المجيء. وتزعم وسائل الإعلام السويديّة أنّها مسألة شرف بالنسبة إلى السويد- ويا له من تصوّر ظريف للشرف. وفي إسبانيا، ثمّة قول مأثور وهو: «*para de hacerte el Sueco*»، أي «لا تتظاهر بأنّك تجهل كلّ ما يحصل». وكلّ ذلك منافٍ للعقل.

لنعدْ سرد الأحداث منذ البداية، ولنحاول التعمّق في المعنى الفلسفي لتفتيشك المتواصل. هل تعتقد أنّ الإنترنت يشكّل في عقول مصمّميه، نوعاً من الخيال؟

- لقد شاركت في تطوير الشبكة في أستراليا، في أوائل العام 1990. وفي الواقع، كان يسود نوع من الخيال لدى المتسلّلين الأوّلين. كان يتعلّق الأمر بتصوّر للمعرفة، إذ كنّا نشعر أنّنا نضطلع بالمهمّة التالية: تأسيس شبكة تتيح للبشر إمكانيّة نشر المعارف وتبادلها. وما كان يدفعنا في هذا الاتّجاه، هو دور وسائل الإعلام في التلاعب بالرأي العام، وانتشار المعلومات الخاطئة. بيد أنّه كان هناك فجوة كبيرة في ذلك الوقت، بين حلمنا الأفلاطونيّ الذي يقضي باستحداث شبكة عبر الوطنية تسمح بتبادل المعارف،

وبين التقنية التي كانت مُتاحة فعلاً. أمّا شبكة الإنترنت، فكانت مقسّمة وتفتقر إلى المعلومات. وقد بدأت تتوسّع في أوائل العام 1990، ما جعلنا نتأمّل بأنّنا على وشك تحقيق هدفنا. وخلال بضعة سنوات، شهدنا فعلاً على دخول الإنترنت عصراً ذهبيّاً، من حيث الحريّات. ولكن للأسف، خلال العام 2000، ظهرت حركة أخرى، عند ظهور فاعلين جُدُد، بالإضافة إلى شركات كبيرة وخاصّة (غوغل، وفيسبوك، وباي بال، وإلى آخره) تلت المتسلّلين الأوّلين وناشري حريّة التعبير الذين كنت أنتمي إليهم، والذين حرصوا على توسّع الشبكة. كما ظهرت وسائل للرقابة فعّالة بشكل غير معقول، وهكذا شهدنا على تحطّم هذا التصوّر أمام الحقيقة المرّة.

لقد اعتبرت فوراً أنّ نشوء الإنترنت ظاهرة سياسيّة، لماذا؟

- يظنّ معظم الأشخاص أنّ الشبكة تشكّل تقنية عمليّة لتبادل الرسائل وزيارة مواقع معيّنة، أية وسيلة من وسائل التواصل، ولكنّ الوسيلة لا تقف في مركز الحياد السياسيّ. فبمجرّد أن تكون مستخدماً للإنترنت يعني أنّك توافق ضمنيّاً على بعض القيم. وهكذا، يصمّم المستخدم على أن يحصل على كافّة المعلومات التي تثير اهتمامه، من دون أية عوائق. ولهذا السبب وقف الإنترنت حاجزاً أمام فرض الرقابة التقليديّة. فلنأخذ على سبيل المثال بن علي في تونس، أو القذافي في ليبيا، أو الحزب الشيوعي الصيني حاليّاً: تجد الأنظمة الاستبداديّة القديمة صعوبةً في كبح عمل الشبكة. ومن ناحية أخرى، يرغب مستخدمو الإنترنت في عبور الحدود. أمّا هذه الظاهرة المزدوجة- أي النفاذ الحرّ إلى المعلومات، وإزالة الحدود والجمارك- فهي قويّة جدّاً، ومن شبه المستحيل تقييدها. لماذا؟ لأن الإنترنت قد أصبح، خلال سنوات قليلة، الجهاز العصبي لمجتمعاتنا، فهي تتفاعل فيما بينها عبر هذه الشبكة. وهذا ما يدفعني إلى الإشارة إلى قيمة سياسيّة أخرى لا يمكن فصلها عن شبكة الإنترنت، وهي أنّ هذه الأخيرة تشكّل مكاناً للمناقشة، حيث يمكن أن ينبثق توافق في الآراء (مثلاً حول اتّخاذ قرار بشنّ حرب أو لا). ولا يشكّل هذا المكان برلماناً لمن تمّ انتخابهم، كما لا يمكن السيطرة عليه على غرار وسائل الإعلام المركزيّة الكبيرة. ويساهم الإنترنت نوعاً ما في تقسيم نظام الديموقراطيّة التمثيليّة، كما يبني مساحةً جديدة لإجراء مناقشات جماعيّة، وتفاعليّة، ودائمة.

وهل يمكن القول إذاً إنّ الأنظمة الاستبداديّة والديموقراطيّات التمثيليّة معنيّة بهذه الوسيلة؟

- نعم، اسمح لي بأن أبدي ملاحظة شخصيّة. لقد سافرت كثيراً، وعشت في بلدان عديدة. وقد قضيت مثلاً بعض الوقت في مصر عام 2007، وهناك، أتذكّر أنّي توصّلت إلى الفكرة القائلة إنّ المجتمعات المعاصرة تتشابه إلى حدّ كبير. فلنأخذ، على سبيل المثال الوصف الظواهريّ للحياة اليوميّة: يستخدم الناس الكهرباء، ويستقلّون سيّاراتهم للذهاب إلى العمل، ويتزوّجون، ويؤسّسون عائلةً، ويستهلكون المنتجات نفسها... أمّا الفرق بين الديموقراطيّات التمثيليّة، والدول الاستبداديّة، فلا يظهر جليّاً في الوقت الراهن كما كان يظهر خلال الحرب الباردة. ولا شكّ في أنّ الإنترنت هو القوّة المركزيّة الموجّهة لهذه العولمة.

في مؤلّفاتك النظريّة التي نُشرت في منتصف العام 2000، أي على مدوّنتك «أسئلة مثيرة للاهتمام» (2007 - 2006)، وفي المقالة التي تحمل عنوان «الحكم يشبه المؤامرة» (2006)، لم تقترح سوى تعريف جديد لمفهوم الدولة. وبصورة تقليديّة، تحتكر الدولة العنف الشرعي. ولمحاربته، لا بدّ من النزول إلى الشارع. ولكن حاليّاً، أنت تقول إنّ الدولة تشبه جهازاً معرفيّاً، أو نوعاً من الحاسوب الكبير.

- كانت هذه النصوص النظرية تشتمل على ملاحظات بسيطة موجّهة للأصحاب. ولكن في ما يتعلّق بالدولة، صحيح أنّ الإنترنت قد أحدث تغييرات في بعض المجالات. فعليك من الآن فصاعداً اعتبار أنّ الدولة عبارة عن علبة تدخل إليها معلومات معيّنة، وتخرج منها أخرى. وداخل هذه العلبة، يتمّ إخفاء بعض المعلومات بعناية، إذ من الممكن أن تكون هذه الأخيرة مرتبطة بمسائل التعسّف في استخدام السلطة، وبأعمال الظلم، وأمور الفساد. وأيضاً، إذا ما أراد المواطنون ممارسة سيطرة ديموقراطيّة على الدول التي ينتمون إليها، ينبغي أن يعلموا ما هي محتويات العلبة. بمعنى آخر: يجب أن تكون الدولة عبارة عن علبة شبه شفّافة.

كيف يمكن أن يساهم ذلك في تغيير الصراعات السياسيّة؟

- لنأخذ مثال البنتاغون: تدخل المعلومات إلى هذه المؤسسة وتخرج منها، كما هي الحال بالنسبة إلى الأشخاص. ومن بين العديد من هؤلاء الأشخاص المعنيين بعمل جهاز الدولة، يمكن أن يتمتّع البعض بقناعات أخلاقيّة قويّة. فإذا ما اكتشف هؤلاء قضيّة فساد أو تعنيب غير قانونيّ، قد يحرصون على الإبلاغ عن هذه المعلومات. ومن الصعب أن تنجح دولة في منع أي شخص يعمل لحسابها من الكشف عن الفضائح المخفية في أوساطها. وليس هذا الأمر جديداً تماماً، فقد جَرَفَنا الإنترنت نحو عصر المعلومات حيث يشتمل الصراع السياسيّ على نشر بيانات دقيقة. ولكن لا تنسَ الفكرة التالية: لم يصبح دور الدولة غير ماديّ بواسطة ضربة عصا سحريّة ورقميّة، فهي لا تزال تحتكر العنف الشرعيّ، ولا تزال الحروب تودي بحياة العديد من الأشخاص.

لنتطرّق إلى «الجانب المظلم» للإنترنت: المراقبة. هل يمكنك أن تفسّر

ما هي النسب التي تبلغها حاليّاً؟

- الأمر بسيط. يتمّ ضبط وتخرين كلّ ما تقوم به على الإنترنت، أي الصفحات التي تزورها، والرسائل التي تتبادلها. والأمر سيّان بالنسبة إلى هاتفك الذكي، الذي يسمح أيضاً بتحديد موقعك الجغرافيّ. ووفق التشريع الخاصّ بكلّ بلد، يتمّ تسجيل المعلومة التي تحدّد أن الشخص /أ/ قد اتّصل بالشخص /ب/ في ذلك اليوم، وفي تلك الساعة، أو المحتوى الصوتيّ للمكالمة. وخلال العام 2000، ارتفعت إمكانيّات ضبط هذه المعلومات الخاصّة وتخزينها بشكل ملحوظ، أي أسرع بكثير من زيادة عدد سكان الأرض. وبالتالي، اعترفت وزارة الخارجيّة الأميركيّة أنّها تضبط 1.6 مليار مكالمة يوميّاً.

وفي ترتيب مختلف للأفكار، يبدو أنّ الإنترنت يُظهر فاعلين جدداً في التاريخ. ومن منظور فلسفة هيغل الكلاسيكيّة، إنّ كبار الرجال هم من يصنعون التاريخ، ويحملون بداخلهم الأفكار المهمّة كنابليون، وتشرشل، وآينشتاين.. ولكن مع وجود الإنترنت نلاحظ أيضاً تأسيس جماعات عقلانيّة من شأنها التأثير على التاريخ. ويبدو أنّ القاسم المشترك بين الربيع العربي في عدّة دول، «أنونيموس» أو «احتلّوا وول ستريت»، هو غياب قائد فعليّ. أليس من الجيّد التخلّص من القادة ذوي الجاذبيّة؟

- لا يمكنني أن أعرب عن الحماسة ذاتها التي تظهرها أنت في ما يتعلّق بزوال القادة. أعتقد أنّنا لسنا بحاجة إلى رؤساء، نظراً إلى أنّي تحرّريّ جدّاً، بل إلى قادة رمزيّين، إلى رجال يمثّلون أفكاراً. فلنأخذ مثال «أنونيموس»، فبالإضافة إلى كون «أنونيموس» حركة موحّدة، هو يتألّف من مجموعات صغيرة تقوم بأعمال عديدة، ويترأس كلّ مجموعة قائد معيّن. وبشكل عامّ، يبدو أنّ عمل «أنونيموس» إيجابيّ جدّاً. ولكن قد يُستعمل أحياناً الانتماء إلى «أنونيموس» كغطاء. أمّا أحد أبرز قادة هذه الحركة، فهو متسلّل يُعرف باسم «سابو»، وهو عميل متخفّ في مكتب التحقيقات الفدراليّة. وعلاوة على ذلك، تُظهر وثائق المحاكمة أنّه لا يزال يعمل حاليّاً لحساب مكتب التحقيقات الفدراليّة.

هل أعلنت أنّك قائد موقع «ويكيليكس»؟

- من جهتي، أحبّ كثيراً مقارنة موقع «ويكيليكس» بسفينة حربيّة. إذ يضطلع كلّ شخص ضمن مؤسسة كهذه، بدور أساسيّ، وهو مبنيّ على أساس أنّ كلاًّ من غرفة الأجهزة والمبرمجين مهمّ. عندما تمّت مهاجمتنا، أدّى المحامون الذين يعرفون كيفيّة سدّ الثغرات، دوراً أساسيّاً. وفي الأمر إشارة إلى أنّه ضمن مؤسسة فعّالة، لا يمكن تصنيف أي منصب بأنّه غير مفيد. لقد أدّيت شخصيّاً دور القائد، وقد جسّدت هذه الحركة، اعتباراً منّي أنّه أمر مهمّ أيضاً من حيث الفعّالية. غير أنّه لا يمكنني أن أشبّه نفسي بشخص يتّبع فلسفة هيغل، وأنا أعترف بأنّي شخص عنيد للغاية. ولكن دعنا لا نتكلّم عن حالتي كثيراً، ولنعالج موضوع شجاعة برادلي مانينغ /وهو محلّل عسكريّ أميركيّ، اتّهم بأنّه قد زوّد موقع «ويكيليس» بوثائق سريّة في شهر أيّار/مايو/. ورغم إثبات الوقائع التي نُسب تنفيذها إليه، فهو لم يتحطّم جرّاء عقاب العلاج المقيت الذي أنزل به، وأظهر قوّة معنويّة وصفات حسنة. أمّا اليوم، فقد اعتاد الأشخاص على رؤية سياسيّين متهكّمين، يتميّزون بالخيانة والهروب، بعد تحصيل الأرباح طبعاً، من كافّة المواقف. ومن الجيّد التفكير بأنّه ثمّة أشخاص كبرادلي مستعدّون للمجازفة بحياتهم من أجل قناعاتهم.

هل تعتقد أنّ الأسرار التي أفشاها موقع «ويكيليكس» قد عرضّت حياة بعض الأشخاص للخطر؟

- أبداً. تمتنع حتّى الحكومة الأميركيّة عن إعلان أنّه قد تهدّدت السلامة الجسدية لأيّ شخص بعد ما نشرناه. وإذا ما سمعت العكس، تأكّد من دقّة مصادرك، أي انحيازهم في هذه القضيّة.

كيف سيكون وضعك بعد عشر سنوات؟

- إنّه سؤال جيّد/ لا يعني وضعي الشخصيّ أيّ شيء: فهو متعلّق مباشرة بوضع العالم. إذا كان العالم يسير في الاتّجاه الصحيح، وإذا كان المجتمع الدولي يدعم حريّة التعبير، وإذا انتشرت القناعة بأنّه على قرارات الدولة أن تكون أكثر شفافيّة، فسيُعاد النظر في قضيّتي بشكل إيجابيّ، وسأحاكَم على هذا الأساس. وعندها سيُقدَّر الدور الذي أدّاه موقع «ويكيليكس» في إدانة بعض جرائم الحرب التي وقعت في العراق أو في أفغانستان، أو دور البرقيات السرية التي تُعرف باسم «كابل غايت» في تشجيع الربيع العربي، نظراً إلى أنّ ظهور البرقيات الدبلوماسية الأميركيّة قد أضعف شرعيّة الحكّام الديكتاتوريّين كمبارك، أو بن علي، أو القذافي. إلّا أنه في حال سار العالم في الاتّجاه المعاكس، نحو بناء مجتمع تقيّده الأنظمة الديكتاتوريّة، في ظلّ رقابة وسيطرة دائمة، لربّما سيتمّ سجني في مكان ما. وذلك ليس مرهوناً بي فحسب، كما ترى/.

هذا الحوار هو حصيلة حديث بين جوليان أسانج وثلاثة اختصاصيّين في التقنيات الجديدة مشهورين في مجال «التسلّل» وهم جي. أبيلبوم، أ. مولر- ماغون، وجي. زيمرمام. وإذا كانت النبرة مخيفة في غالب الأحيان، فذلك لأنّها تدين التحوّل التدريجيّ للإنترنت الذي يشكّل مكان ضمان الحريّات، من خلال استعمال أداة الرقابة الرهيبة. أمّا هدف هذا الكتاب الرئيسيّ، فهو تفسير مخاطر الظواهر التي لا تزال مهملة، مثل تطوّر الشيفرة، وظهور أوّل عملات إلكترونيّة لا مركزيّة /مثل بتكوين/، أو تزوير سجلات معيّنة، بما فيها، على مواقع تابعة لوسائل إعلاميّة مشهورة.



العالم يحلّ عقدة لسانه

محمد المنسي قنديل

دخلت «كازينو القمار» للمرة الأولى في حياتي في العاصمة الرومانية «بوخارست»، فقد كان محرّماً علينا دخولها في مصر. ومعرفتي بها، مثل الكثيرين غيري، لا تتجاوز أفلام السينما. لذا كنت أشعر بالإثارة وأنا أتأمل أبهاءه الفاخرة، وكان يُعَدّ الإنجاز الأسرع الذي شهدته رومانيا بعد سقوط «شاوشيسكو».

يتجول بين الموائد ورثة النظام الشيوعي من الأثرياء الجدد ورؤساء المافيا والكثير من الإسرائيليين، يطيرون إلى الكازينو خصيصاً من أجل المقامرة، معظم الحاضرين يقامرون وقوفاً، يدفعون بأكوام من «الفيش» المختلف القيمة واللون. كانت المبالغ التي تتحرّك أمامي هائلة. وبعد كل دورة خاسرة من عجلة «الروليت» تهبط «الفيش» في فجوة المنضدة الخضراء دون رجعة، ولكن الزبائن لا يتراجعون، يدفعون المزيد من النقود ويجلبون أعمدة جديدة من الفيش. لم أستطع، كواحد قضى معظم أيام عمره في الفقر، أن احتمل مشهد هذه الكمية من النقود وهي تهدر هكذا، ببساطة وبلا انفعال، غادرت الكازينو هارباً إلى الشوارع المظلمة، لعل الهواء البارد يمسح من ذهني مشهد الدولارات الضائعة.

لم يكن يوجد إلا المحلات المغلقة والقليل من المارة، والمدينة مستغرقة في كآبتها القديمة، لا مكان فيها للسهر غير هذا الكازينو المفزع وأندية التعري، ولكني لمحت «كشكاً» خشبياً صغيراً مازال ساهراً، مرسوماً عليه علامة «الهوت دوجز»، لونها ذهبي وتتصاعد منها أبخرة شهية، علامة جاذبة لجائع مقرور مثلي. كانت البائعة صبيّة يافعة فاتنة الجمال، أجدر بها أن تكون موديلاً أو نجمة سينمائية بدلاً من الوقوف أمام هذا السطح الساخن الذي تقلى عليه أصابع السجق.

في هذا الليل وتلك الوحدة كان يجب أن نتكلم معاً، نحاول أن نتعرف على بعضنا، دون لغة مشتركة، لا إنجليزية ولا فرنسية وبالطبع لا عربية، استخدمنا كل أنواع الإشارة والجمل المبتورة، دون أمل، ودون أن يكون هناك مجال للتلامس إلا بأطراف الأصابع، التهمت «السندوتش» الساخن في صمت، ثم دخلنا في جولة ثانية من الحوار المتعثر، أحضرت هي ورقة وقلماً، وتداخلت أصابعنا ونحن نخطّ حروفاً غامضة، دون جدوى، بالكاد عرفت اسمها ونطقت اسمي بطريقة معوجّة، ظللنا واقفين أمام بعضنا ونحن نلهث من فرط الجهد وخيبة الأمل. بدا لي أن جمالها قريب المنال لحدّ لا يصدق، لولا ذلك الحاجز الذي لم نتمكن من اختراقه.

إنه حاجز اللغة الذي قسم الدنيا إلى قوميات وعرقيات، متفرقة دائماً متناحرة أحياناً، كان لسان كل واحد منا مثقل بلغته القديمة، تفرّق بيننا خمسة آلاف لغة، ورغم أن علماء اللغة يصرون على أن اللغات كلها قد نبعت من «جين» واحد، إلا أن هوّة عدم التفاهم بينها ظلت تتّسع، وربما كان هذا نتيجة طبيعية للصراع الذي لم يهدأ بين القبائل والأقوام المختلفة، فالسلام التام لم يسد أركان المعمورة طوال تاريخها إلا لمئة وخمسين عاماً فقط، أو ربما كان هذا دليلاً على قدرة الإبداع البشري وتنوعه، وفي رأيي أن المرأة هي التي أهدتنا اللغة، فبينما كان الرجل ملزم بالصمت، يخرج هو ورفاقه للصيد ويظلّون رابضين لساعات طويلة دون صوت حتى لا تفلت منهم الحيوانات، تجلس النساء داخل الكهوف، يغزلن الصوف ويطهين الطعام دون أن يتوقّفن عن الثرثرة واستنباط الكلمات، وعندما يلدْن تودع كل أم لطفلها سرّ الكلمات فتنتقل وديعتها من جيل لآخر، أي إنّ تكاثر اللغات يرتبط بقدرة المرأة على التكاثر.

وقد استغرق بناء المجتمعات البشرية حوالي مئة وعشرين ألف عام، ومَثَّل اكتشاف اللغة حدثاً جللاً في كل المجتمعات القديمة، فقام المصريون بحفر الهيروغليفية على جدران الصخر، ونقش الأشوريون والبابليون حروفهم المسمارية على ألواح الطين، واخترع الصينيون الورق من أجلها، ودوّنها عرب الصحراء على رقّ الغزال، وأهل الغابة على لحاء الشجر، واتّسعت رقعة العالم، وتكاثرت الألسنة، وتحوّلت اللغة إلى أداة من أدوات الغزو، فقد أدركت المجموعات المتسلّطة أنها لن تفرض إرادتها إلا بعد أن تفرض لسانها، وقد نجحت بعض اللغات في فرض نفسها بالفعل، وبعضها انقرض فور زوال السبب القهري: الإسبانية مازالت باقية بين شعوب أميركا اللاتينية، بل إن بعض كتّابها ينتجون نصوصاً أفضل من الإسبان أنفسهم، وبقيت اللغة العربية لأنها ارتبطت بالدين، واعتبرتها الأقوام التي فتحها الإسلام بمثابة لغة للخلاص والتطهر، وتواصلت الإنجليزية لأنها لغة ذكية، استطاعت أن تتعايش مع اللغات المحلية الأخرى، وتتلون مع مختلف الألسنة، وأحسّ العالم بحاجته إليها حين أصبحت لغة المال والتجارة، وقدّمت الإنجليزية للهند أكبر خدمة في تاريخها، فبفضلها استطاع سكان شبه القارة أن يتفاهموا ويتوحّدوا في لغة واحدة بعد أن كانت تفصل بينهم 21 لغة مختلفة، وانحطت مكانة الفرنسية بعد أن هجرتها الطبقتان الأرستقراطية والدبلوماسية، واستقلت عنها دول إفريقيا، رغم أن بعض الجزائريين مازالوا يعتبرونها غنيمة حرب. وقد شاهدت في مقاطعة «كبيك» في كندا جهودهم اليائسة وهم يحاولون الحفاظ على الفرنسية، يبذلون المنح الدراسية، ويدفعون الأموال لمن يقبل على دراستها، ويشجّعون نشر الكتب وإنتاج الأفلام الناطقة بها، ولكنهم يخوضون معركة خاسرة، فهم أقلية في كندا، وأقلية في أميركا الشمالية وفي العالم كله، وقد تراجعت اليابانية من جنوب شرق آسيا مع انتهاء الحرب العالمية الثانية وزوال الاحتلال، وكذلك تبدّدت الروسية من شرق أوروبا بعد تفكّك الاتحاد السوفياتي، ولا تكفّ اللغات الضعيفة والمحدودة عن الموت، في كل عام تموت لغة أو لغتين، وفي غضون عقد من الزمن لن توجد إلا اللغات الكبرى، وقد بذلت الأمم المتحدة جهداً مستميتاً من أجل خلق لغة عالمية، فعندما تسود هذه اللغة سيتكون مجتمع إنساني موحّد، وتبنّت المنظمة لغة «الإسبرينتو»، وهي لغة مصطنعة، اخترعها العالم البولندي «لودفيك زمنهوف» في أواخر القرن التاسع عشر، في محاولة لاكتشاف لغة سهلة التعلّم، تصلح لكل الألسنة، ولكن هذه اللغة لم تنتشر إلا وسط دائرة ضيقة من هواة اللغات الغريبة، رغم أن العالم كان متأهباً للغة عالمية واحدة كما لم يحدث من قبل.

لقد تحقّقَ ذلك بشكل ما، وقد كنت حاضراً وشاهداً، فعلى مدى أربعة عشر عاماً من الترحال والسفر عبر الحدود قُدِّر لي أن أشاهد أروع الأحداث البشرية، رأيت العالم وهو يفك عقدة لسانه، ينطق الإنجليزية ببطء، يثغو ويتأتئ كطفل، ثم يكوّن جملاً مضحكة كلماتها محرّفة، ولكنه يدعمها بلغة الجسد والإشارة.

تظهر أجيال جديدة، يولدون ولديهم هبة طبيعية في التعامل مع وسائل الاتصال الحديثة، فيتواصلون ويتفاهمون ويعشقون عبر شبكات التواصل الاجتماعي، بل ويجهّزون أيضاً للثورات، وزاد من انتشار الإنجليزية زيادة السطوة الأميركية بعد انهيار السوفيات، فمن لحظتها لم تكفّ الإنجليزية عن الزحف، تغلغلت حتى بين أشد الأقوام تعصّباً للغاتهم كالفرنسيين والألمان، ولم تعد دون حاجة لاختراع لغة جديدة، ومهما يمكن أن يقال عن هذه اللغة وتاريخها الاستعماري فقد وَهَبَتْنا جميعاً القدرة على التفاهم والتحدّث سويّاً.



رسوم الملف : Ralph Steadman

السخرية

لعب مع الألم

اجتهد كُتَّاب هذا الملف في تقليب ظاهرة السخرية من شتى وجوهها. وحتى لا نقع تحت طائلة الاتهام بالغشّ، ننبِّه القارئ بداية ألا يتوقع الكثير من الضحك في الصفحات التالية. فهذا أكثر ملفّات «الدوحة» جدّية!

يعرف كل منا متى بكى للمرة الأولى، لكن أحداً لا يتذكر أول ضحكة، ولا يعني بكاء الوليد شيئاً بالنسبة له أو حتى بالنسبة للآخرين، لكنه في اللحظة المجهولة التي يضحك فيها يكون قد تعلَّم اللعب مع الحياة، تعلَّم التواصل مع الآخرين، وعرف كيف يتَّخذ موقفاً.

تتفاوت حظوظ البشر من الحزن، أفراداً وجماعات، طبقاً لمصادفات تأتي من خارجهم، وتتفاوت حظوظهم من الضحك طبقاً لاجتهادهم وقدرتهم على اللعب الذي يستولد الضحك، دون أن يرتبط ذلك بمسببات في الواقع تستوجب السعادة.

الضحك والابتسام هما المظهر الملموس للفكاهة والسخرية. وعلى ما بين هاتين المترادفتين من فروق فإنهما ترتبطان معاً بحالة الروح. يصف شاعر العرب محمود درويش السخرية بأنها «اليأس وقد تهذَّب» بينما يمكن أن ننتصر للعكس تماماً ونعرِّفها بأنها «الأمل وقد توحَّش» إذ تتضمن السخرية ثقة عالية بالذات. و لا يستطيع الإنسان أن يسخر في لحظات الخطر القصوى، أي عندما تسدّ جميع منافذ النجاة. ربما يفسر هذا سرّ تفتُّح السخرية مع الربيع العربي. ثورة البلد العربي الأكبر مصر سميت الثورة الباسمة، وكانت البرامج الساخرة إحدى روافع موجتها الثانية، لكن ذلك لم يكن حكراً على الثوار المصريين، فكل الثورات سخرت وتفكَّهت بهذا القدر أو ذاك. وكل الشعوب تعرف كيف تسخر؛ كيف تلعب مع الحياة.

تضـرب الفكاهـة بجذورها فـي أعماق النفس البشـرية، ولا يوجد مجتمع مـن المجتمعات الإنسانية يخلو من الفكاهة والضحك. وبعض جوانب الفكاهة عالمية ومشتركة بين الشعوب كافـة، بينمـا جوانب أخرى منها تتأثر بالثقافة التي تظهر فيها هذه الفكاهة. ويتجلى عالم الفكاهة على أنحاء شتى. منها، تمثيلاً لا حصراً، الدعابة، والتهكُّم والكوميديا، والمحاكاة التهكمية، والنكتة، والتورية، والسخرية... وغيرها.

عن الفكاهة اللطيفة والسخرية المؤلمة

د. شاكر عبد الحميد

الفكاهة والسخرية والحداثة

مثلما قيل إن العصر الذي نعيش فيه هو «عصر الصورة» أو «زمن الرواية»، فقد قيل أيضاً إنه «عصر السخرية»، بكل ما تشتمل عليه من تهكُّم ودعابة ومحاكاة ومفارقة من العلامات البارزة على الحداثة، بل وعلى ما بعد الحداثة أيضاً، حيث بناء النسق ثم هدمه، تكوين الفكرة ثم نقضها.

وتتفق معظم تعريفات السخرية على القول بوجود مكوِّن أخلاقي فيها هو الذي يفصل بين السخرية والكوميديا أو الفكاهة الخالصة. إن هدف الساخر كما يقول الناقد الكندي «نورثروب فراي» أن يؤذي وأن يدمِّر، ومع ذلك فإن للسخرية طابعاً محافظاً أخلاقياً، إنها تنتقد مظاهر البعد عن القيم التقليدية الراسخة: الشجاعة، الكرم، الصدق.. إلخ، إن هدفها أن تعيد الإنسان إلى نفسه، إلى نسقه الأخلاقي والاجتماعي الذي ابتعد عنه. إنها هكذا ليست حرة إبداعية محلِّقة كالفكاهة. فالفكاهة عامة والسخرية خاصة. الفكاهة صحية الطابع. والسخرية مرضية الطباع. الفكاهة إبداعية مجددة. والسخرية محافظة تحاول أن تعيد الأمور إلى سيرتها الأولى. في الفكاهة خيال جامح. وفي السخرية إدراك قاصر. في الفكاهة مرونة وطلاقة وتعدُّد وكثرة. وفي السخرية صلابة وأحادية وقوالب أقرب إلى الجمود.

وعلى الرغم من ذلك يقول بعض النقاد - أمثال إلفن كيرنان - إنه يوجد قطبان في السخرية: النسق الأخلاقي، والأسلوب اللعوب، هنا يكون الخيال النسبي هو الظاهر. والمعيار الأخلاقي هو المستتر، هنا يجعل السخرية موجَّهة أساساً إلى الهدم والفوضى والتدمير، بل إنها يمكن أن تكون شيطانية أو ترتدي مسوح الشياطين، تعمل السخرية على المستوى السيكولوجي المرتبط بالتوتر والشك والحيرة وعدم الاستقرار، مستوى اللايقين الذي يمتزج عنده أو يتصادم المحتوى الأخلاقي والشكل الهدمي التدميري ما بعد الحداثي العنيف من أجل العودة بالأخلاق والسلوكيات إلى شكلها المحافظ القديم الأثير.

الفكاهة مجددة. والسخرية محافظة.

وقد تعرَّف بعض نقاد الحداثة وجود تناقض آخر ملازم للسخرية ألا وهو أن دافعها الآخر ليس سوى مجرّد قناع يسُتَخدم من أجل متعة أكثر بدائية بعيدة عن الأخلاق كلها، متعة تعيد الإنسان إلى عالمه الأول الذي كان يتمتع فيه بالحرية، لكنه كان يشعر فيه أيضاً بالخوف. هكذا قال «ويندهام لويس» إن السخرية العظيمة ليست أخلاقية الطابع أبداً. إنها قد تدمر الأخلاق من أجل أن تصل إلى متعة متفكِّهة حرة باعثة على السرور.

وقد أشارت نظريات «أفلاطون» و«أرسطو» منذ وقت مبكر إلى ذلك الارتباط بين الفكاهة والعدوان، وأن الضحك يحدث عندما يكتشف شخص أو جماعة ذلك الضعف أو تلك النقائص الخاصة بالآخرين، أو عندما يستمد ذلك الشخص أو (الجماعة) المتعة من قيامه بالتقليل من شأن الآخرين أو شعوره أنه أفضل منهم.

وقد شاع في تاريخ الشعر العربي استخدام الهجاء لتحقير المناوئين والتقليل من شأنهم، وأصبح الهجاء سلاحاً مدمِّراً شديد الخطورة، استخدمه جرير والفرزدق والحطيئة وابن الرومي وغيرهم للتعبير عن ازدرائهم لخصومهم.

ووفقاً لما ذكره «أفلاطون» في محاوراته، وبخاصة «فيليبوس»، فإن ما يضحكنا هو تلك النقائص أو العيوب، وخاصة الجهل بالنفس، وأن التسلية تحدث هنا نتيجة شعورنا بتمنّي الأذى لهؤلاء الجاهلين بأنفسهم، والذين يتباهون، ويختالون، بنقائص لا يدركونها. نحن ندركها لإننا أصدقاء لهم أو جيران؛ ولذلك فنحن على مقربة منهم، مكانياً، ولكننا على مبعدة منهم، سيكولوجياً، لأننا ندرك وهم لا يدركون. ندرك وجود نقائص لديهم لا يدركونها هم، بينما ندرك نحن أنها لا توجد لدينا، وقد يكون في ذلك نوع آخر من الجهل أو الخداع للنفس أيضاً.

هكذا تنطوي الفكاهة وكذلك السخرية، في رأي أفلاطون، بل تقوم



على أساس الشماتة، حيث هناك بهجة سرِّية، كما يقول، تسري في قلوبنا، عندما نرى الآخرين يسقطون، وخاصة هؤلاء الذين نعتقد، أو كنا نعتقد، أنهم أفضل منا مكانة أو احتراماً. إن سقوطهم هذا يرفعنا فوقهم في المكانة أو في الشعور، فهم سقطوا، ونحن لم نسقط. وهم أخفقوا بينما نحن لم نخفق. وهكذا يكون الحسد أو الحقد أو الشماتة المصادر الأساسية للفكاهة والضحك في رأي أفلاطون. لكن هذه الشماتة تهبط بأصحابها أيضاً إلى أسفل سافلين، ومن ثم فإنه ومن خلال سقراط، بطله الأثير، قال أفلاطون، إنه لا ينبغي علينا أن نشعر بالبهجة لمصائب الآخرين، بل أن نشعر بالشفقة عليهم، وأن نشعر بالتعاطف مع الفاشل والجاهل والخاسر لا أن نسخر منهم.

من أجل أن يجمع أفلاطون بين الشماتة والشفقة جعل سقراط يقوم بدور يقع في منزلة بين منزلتي الشماتة أو الحسد والشفقة أو التعاطف، إنه دور «المتهكّم» الذي يقوم بالهدم، ويقوم في الوقت نفسه بالبناء.

التهكُّم

في اللغة العربية: التهكُّم اسم مشتق من الأصل الثلاثي (هـ ك م). ومن معانيه اللغوية: الترفُّع على الناس والتيه عليهم. ومن معانيه: التكبُّر، والتبختر بطراً. ومن معانيه أن يتعرض أحدهم للآخرين بالشر والعبث بهم. ومن معانيه أيضاً: الاستهزاء والسخرية. ويقال «تهكَّمَت البئر: تهدَّمت».

هكذا يقوم جوهر معنى التهكُّم في العربية على أساس الاستهزاء من ناحية. والهدم من ناحية أخرى. وهنا التضمين البالغ لمعنى الهدم في التهكُّم

هو ما يجعله شديد القرب من المعنى ما بعد الحداثي له، الذي يؤكد استمرارية الهدم، واستمرارية البناء أيضاً.

في محاورات أفلاطون قام سقراط، كما قلنا، بدور المتهكّم، واتخذ وضع الجهل والحماقة، فكان يسأل أسئلة بريئة وساذجة ، لكنها كانت تعمل، على نحو تدريجي، على تقويض مزاعم خصمه. لقد أصبح سقراط أشهر المتهكمين في التاريخ، فمن خلال تظاهره بالجهل كان يزوغ من النقد، ويحرك، في الوقت نفسه، أسلحته المحتشدة من الحجج المركبة حتى يحوّل نقّاده إلى تلاميذ صغار في مدرسته، دون أن يخيفهم أو يغضبهم. فقد كان هو من يضحك الضحكة الأخيرة.

قَدّم فلاسفة وأدباء آخرون أمثال نيتشه، وبودلير، وهايني، وتوماس مان نظريات حول التهكُم، فنظر «نيتشه» مثلاً إليه على أنه ليس أكثر من شكل من أشكال التلاعب أو الخداع، وإنه مناسب فقط للأغراض التعليمية، حيث يستخدمه المعلمون للتفاعل مع تلاميذهم، ويجري من خلاله إذلالهم أو تحقيرهم، أو كشف جهلهم، وبهدف إيجابي هو تعليمهم.

في كتابه «مفهوم التهكُم» قال (كيركجورد): «إن جدية التهكُم ليست جادة»، واعتبره نوعاً من الكذب الذي يتظاهر صاحبه بالصدق، ونوعاً من الحديث بشكل هازل أو مضحك عن شيء قصد منه أن يكون جاداً، وينفي الشكل التهكُمي من الكلام نفسه بنفسه، إنه يلغي نفسه بنفسه مثل قائل اللغز الذي يعرف حلَّه في الوقت نفسه الذي يطرحه أمام الآخرين.

وخلص (كيركجورد) إلى ربط التهكم بالألم والتدمير والعبث والعدم، لكنه أيضاً يحرر صاحبه من أعباء الواقع المعيشية وجدّيته، كما أنه يقوم على أساس حرية داخلية وتلاعُب ومتعة، وقدرة على الخيال الخالص والإبداع أيضاً. هذا الجانب المزدوج للتهكُم ربما كان ما يمكن أن ننطلق منه نحو تمييزنا الأخير بين الفكاهة والسخرية كما سنشير لاحقاً، لكننا نشير أولاً إلى ما يسمى بالمحاكاة التهكُمية.

المحاكاة التهكمية عمل إبداعي:

في العربية: التهكُّم اسم مشتق من الأصل الثلاثي (هـ ك م). ومن معانيه: الترفُّع على الناس

أدبي، أو تشكيلي، أو سينمائي... إلخ، يقوم بالمحاكاة والتغيير في الوقت نفسه لشكل أو مضمون عمل آخر، لأسلوبه وموضوعه، أو للتركيبة الخاصة به أو معناه.

هكذا استخدم (أريستوفان) المحاكاة التهكمية في مسرحية «الضفادع»، حيث سخر فيها من أسلوب أسخيلوس ويوريبيديس. واستخدمها (ثربانتس) في «دون كيخوته» للمحاكاة التهكُمية أو السخرية من التراث الكلي لعصر الفرسان في القرون الوسطى.

ويربط بعض النقاد بين المحاكاة التهكُمية ومفهوم التناص، حيث تقوم نصوص حالية بالإحالة إلى نصوص سابقة أو معاصرة لها، وثمة أمثلة كثيرة على هذا الأمر في الأدبين العربي والعالمي، القديم منهما والحديث أيضاً، ومثلما يوجد جانب بريء في الفكاهة عامة، ففيها أيضاً عنصر مدمِّر هدمي يتمثل على نحو خاص في السخرية.

والسخرية نوع من الخطاب الثقافي الأدبي أو المسرحي أو التليفزيوني أو التشكيلي.. إلخ، يقوم على أساس الانتقاد للرذائل والحماقات والنقائص الشرية، الفردية منها والجمعية أيضاً، كما لو كانت عملية الرصد لهذه الجوانب السلبية تجري من خلال وسائل وأساليب خاصة، نشعر خلاله أننا قد نجونا من الوقوع في براثنه، كما أشار أفلاطون، ونشعر كذلك بنوع من الفخر أو البهجة المفاجئة كما أشار هوبز، وذلك لأننا نشعر أننا أفضل من آخرين، ومن ثم نتهكّم عليهم، نحاول أن نقلل من شأنهم، تتوجه السخرية إلى الضعف لا إلى الشخص الضعيف، فقد يكون الشخص قوياً لكنه يسلك سلوك الضعفاء، ثرياً لكنه يسلك سلوك البخلاء، كما نقد ذلك الجاحظ وسخر منه في كتابه الشهير عن البخلاء.

هكذا تتضمن السخرية حكماً أخلاقياً وهدفاً تصحيحياً. ومن أشكالها الأهجوة السياسية والشخصية التي يسميها العرب الهجاء، وتتسم بالتعبير عن الشماتة أو الازدراء لمن تُوجَّه إليهم. لكن أحياناً يتم توجيه السخرية إلى الشخص وإلى صفاته أيضاً.

السخرية، إذن، شكل من أشكال الفكاهة. وهدفها مهاجمة الوضع الراهن في الأخلاق، والسياسة، والسلوك، والتفكير.

ومن الممكن النظر إلى السخرية في (الأعمال الفكاهية) على أنها أسلوب للتفكُه، يفيد من كثير من الأساليب الأخرى، مثل المبالغة والإهانة والتهكُم والاستهزاء. وبشكل عام، يهاجم الساخرون بعض الأفراد أو المؤسسات أو الأحداث، ويستخدمها الكتّاب والممثلون والكوميديون وفنانو الرسوم المتحركة والكاريكاتير وغيرهم. وقد تصل السخرية إلى مرحلة مفزعة أو مقذعة في قسوتها. وهنا يصل الاستهزاء إلى حد الهجوم العنيف المتسم بالعدوانية، فيكون أسلوبها مُتَّسماً بالخشونة، يكون فجاً وراشحاً بالوقاحة والازدراء.

تشبه الفكاهة الإبداع في شكله العام. وتكون السخرية مجرَّد نوع قاسٍ تدميري من هذا الإبداع.

كان «نيتشه» يقول«يا أيها الإنسان الأعلى، تعلم كيف تضحك»، وقد يضحك الإنسان من خلال الإبداع الخلّيّ المنطلق الحر الذي يجمع الناس معاً ولا يفرّقهم. وقد يضحك من خلال سخرية تميّز بينهم، وتلحق الضرر ببعضهم.

عموماً ليست هذه فقط الفروق الرئيسية بين الفكاهة والسخرية، على الأقل في حدود ما يتراءى لنا الآن.

تهريب سياسي!

د. عمار يزلي



السخرية، كثيراً ما استعملت، تحت أشكال مختلفة: فكاهة، هزل، استهزاء، كل بحسب توظيفها وفاعليتها من حيث دلالات ومعاني كل كلمة، وكل شكل من الأشكال المعبرة عن «الإنقاص» من قيمة الآخر، هجاؤه، المسّ بشخصه أو بكرامته أو بموقعه وموقفه. وكثيراً ما استعملت أيضاً كسلاح «بارد» وصامت ضد الخصم. وإذا كنا نجد كثيراً من النماذج الساخرة في الأدب والسياسة والرسم (كاريكاتير)، فإننا سنجدها أكثر في النكتة الاجتماعية والسياسية على مستوى الاستهلاك الشعبي اليوم، أي نكتة «الحياة اليومية».

هذه النكت، غالباً ما تكون نتاج ظروف اجتماعية معرقلة لمسار الحراك الاجتماعي والإنساني، مما يحولها إلى شكل من أشكال «النضال»، إلى مقاومة، أو في آخر المطاف، إلى شكل من أشكال مقاومة السقوط، أي وسيلة من وسيلة البكاء من أجل الضحك. الضحك من الواقع المبكي. ولهذا كثيراً ما نردد مقولة «من الهمّ ما يضحك» أو «شرّ البليّة ما يضحك» (في الجزائر، مثل يقول: الهمّ يضحّك ويبكّي). فالنكتة- إذن- شكل من أشكال التفكُّه. وهذا المفهوم يبدو أنه غير جارح، والهدف منه هو الضحك والإضحاك أكثر مما يتضمنه النقد والانتقاد.

فإذا كانت النكتة قد استعملت «شعبياً» لمقاومة الاستبداد والظلم السياسي والاجتماعي، وكشكل من أشكال المقاومة الرمزية (قصص جحا، كليلة

ودمنة، أخبار الحمقى والمغفلين)، فإن هذا السلاح سوف يستعمل أيضاً من الخصم بعد أن عرف قوته وصلابته. للإشارة فقط، رئيس الوزراء البريطاني وينستن تشرتشل مثلاً، كان يخشى النكت والكاريكاتير، ويعتبرها من ألدّ أعدائه. وكل السياسيين يخشون النكت، بمن فيهم العسكريون في الأنظمة الدكتاتورية في الستينات والسبعينات، خاصة في أميركا اللاتينية، حيث نجد الأدباء هناك، كثيراً ما كانوا يلجؤون إلى السخرية في الرواية بشكل خاص من أجل تحطيم الخصم العسكري العتيد، فنياً، بعد أن عجزوا عن تدميره سياسياً وعسكرياً: خورخي لويس بورخيس، كارلوس فوينس، غابرييل غارسيا ماركيز، وغيرهم. نجد هنا عند كثير من الأدباء العرب أيضاً في مصر وسورية والجزائر والمغرب.

بالمقابل، سيعمل الاستعمار وبعده الأنظمة الاستبدادية الحاكمة على نقل مجال النكتة بعيداً عن فضائها لتعيدها إلى الشعب، ولتعيد الصراع إلى دائرة من ينتجها. هكذا ستفعل فرنسا في الجزائر مع العرب والأمازيغ، عندما أنتجت هذه المعادلة الإثنية بغية السيطرة والتحكم، والتي صارت تعرف فيما بعد بسياسة «فرّق تَسُد». فقد كان «موريس فارنيي» بداية القرن العشرين في الجزائر، يوم كان حاكماً عاماً عليها، يعمل على نظرية هو مَنْ أنتجها، وسمّيت باسمه تقول «لكي تسيطر، يجب أن تبربر!»، أي لا بد من بربرة المجتمع الجزائري بضرب العنصر العربي بالعنصر البربري. والعكس صحيح. حيث نجد كثيراً من الممارسات قد مورست في هذا السياق، بما في ذلك تمسيح البربر لتحويلهم إلى أعداء لبقية الشعب. وهذا يسهّل ضرب العرقين لصالح الأول. هكذا، ستبرز كثير من النكت حول «العربي» الجاهل المغفّل، البدوي الخشن، فيما البربري متحضّر، وشجاع ومقاوم، وذكي. لكن النكتة، لها حدّها الثاني، وهو الذي سيستعمله الطرف الآخر للرد ولضرب النكتة بالنكتة. وهكذا ستنتج النكتة المحقّرة للعنصر البربري الذي سيبدو سخيفاً، غير متدين وغير ذي أخلاق، لا يعرف العربية ولا يحب الإسلام، أو يكره العربية، ويحب الإسلام. بين البربر أنفسهم، سيخلق الاستعمار عداوات بين الشاوي والقبائلي، لسبب بسيط أن الشاوي(الذي يتمركز حول جبال الأوراس، شرقي الجزائر) كان عصياً على الاستعمار وقاوم الاحتلال، ومقرباً من العرب والثقافة العربية لأسباب تاريخية تتعلق بنمط الإنتاج الرعوي المتناغم مع القبائل العربية ذات النمط الاقتصادي الرعوي المشترك (قبائل بني هلال والأثبج، والمعاقيل، وزغبة، وبني سليم)..كمثال عن هذه النكت: قبائلي يمرّ على مقبرة، ممتطياً حماره فيتوقف وعوض أن يقول: رحمكم الله يا أهل المقبرة، يقول لهم: إذا كنتم قبائل، يقبلكم آربي، وإذا كنتم شاوية، يشويكم آربي وإذا كنتم عرباً..أرا..أرا.. (يلكز حماره بما معناه: دعنا ننصرف لأن ما سوف أقوله في حقهم، لا ينتهي..).

هذه النكتة، بعد الاستقلال، ستنعدم تقريباً، فيما عدا بعض النكت التي كانت فرنسا تروّجها لضرب الجزائري بالمصري مثلاً أو المغربي أو التونسي أو العكس، والسبب، هي مصر الناصرية. (نكتة: روّجت فرنسا دعائياً أن الجزائريين إرهابيون وذباحون، يذبحون أي شخص لا يعرفونه أو لا يحبونه. بعد الاستقلال، جاء رجل سياسي مصري ليلتقي ببعض القيادات العسكرية في جيش التحرير سابقاً، الجيش الوطني الشعبي حالياً، لكنه وصل متخلفاً عن موعد الأكل، فسأله أحد إن كان قد أكل، فَرَدَّ عليه بأنه لم يأكل بعد، فطلب الضابط من أحد صف الضباط أن يذهب بالرجل إلى المطعم القريب، ويدفع له ثمن غدائه، قال له باللهجة الجزائرية: روح خلّص عليه (خلّص عليه، معناه، الغداء يكون على حسابك)، فرد الرجل مرعوباً: يابيه.. وأنا عملت إيييه؟..(معتقداً أنهم ذاهبون به للذبح!).

وتتوجب الإشارة إلى تطور النكتة السياسية في الجزائر مع بداية الثمانينيات، وبالذات في عهد الرئيس الأسبق الشاذلي، وإلى غاية نهاية حقبة العنف(سنوات التسعينيات). وقد قمت بإحصائيات وبجمع نكت قيلت خلال هذه المرحلة، ورأيت أن الشاذلي بن جديد(1929 - 2012) كان قد نال حصة الأسد من هذه النكت. والسبب هم الخصوم السياسيون. حتى إن النكت حوله، كانت في غالبيتها لصالحه، لأنه كان ابن الشعب. والناس كانوا يرون فيه رجلاً شعبياً عادلاً، لمعرفتهم السابقة به وبعسكريته ومهنيته وعدم طموحه السياسي. غير أن النكت حوله فيما بعد، سيطوّرها اليسار. ونرى ذلك جلياً في النكت التي مسّت به، ثم سيكررها فيما بعد خصومه الإسلاميون. غير أن مرحلة العنف ستجعل من النكتة السياسية تنتقل من الإطار السياسي إلى الإطار الاجتماعي. ويطرح حالياً السؤال بحدّة حول طبيعة وظروف وأسباب النكتة الاجتماعية التي تنامت بعد مرحلة العنف حول «المعسكريين» (سكان مدينة معسكر في الغرب الجزائري، مدينة الأمير عبد القادر!)، والتي تعادل في مصر النكت حول «الصعايدة». وفي سورية حول الحمصيين.

أنا افترض وأتصور أن العمل السياسي كان موجوداً في نقل النكتة إلى الجانب الاجتماعي لإبعاد الشعب عن الخوض في الجانب السياسي، خاصة وأن السلطة السياسية في الجزائر كانت بعد توقيف المسار الانتخابي (1991)، قد قطعت حبل الود مع الشعب، وتحولت إلى دولة بوليسية قمعية تضرب بيد من حديد على كل خصومها من الديموقراطيين العلمانيين والإسلاميين والعروبيين على حد سواء، مما جعلها - افتراضاً - تنقل الجرب إلى ملعب آخر غير ملعبها. وأعتقد أن جهاز الاستخبارات قد روّجَ كثيراً لهذه النكت، والتي تذكرنا بالنكت التي كثيراً ما نجدها في البلدان العربية قديماً وحديثاً، والتي تختزل الصراع السياسي الاجتماعي في عنصرين اثنين: البدوي، والمديني (البدو والحضر على رأي ابن خلدون).

هكذا، فالنكتة الاجتماعية حول «تسفيه» «المعسكريين» وإظهارهم على أنهم متخلفين ذهنياً، أغبياء. فيما الوهرانيون، أذكياء، هو اختزال سخيف ومطية سياسية لإبعاد الناس عن مقاومة المظالم السياسية والعنف والفساد، وجعل الشعب يسخر من الشعب ويروّج له، ويبكي. فيما السلطة تتفرج عليه وتضحك.

السّخرية
ومسألة الحقيقة

عبد السلام بنعبد العالي

«نُضْج المرءِ هو أن يستعيد الموقفَ الجديّ الذي كان يسْتشعِره عند اللعب أثناء الطفولة.».

ف. نيتشه

«السّخرية، ذلك البريق الإلهي الذي يكتشف العالمَ في التباسه الأخلاقي، والإنسانَ في عجزه عن أن يحكم على الآخرين. السّخرية: نشوةُ نسْبية الأشياء البشرية، اللذةُ الغريبةُ التي تتولد عن اليقين بأنْ لا يقين.».

م.كونديرا

«إذا كان هناك أمر يشرّفنا، فهو أننا طرحنا الجدّ جانباً، وحملنا محمل الجدّ الأشياء التافهة التي احتقرتها العهود السّابقة ووضعتها في سلة المهملات».

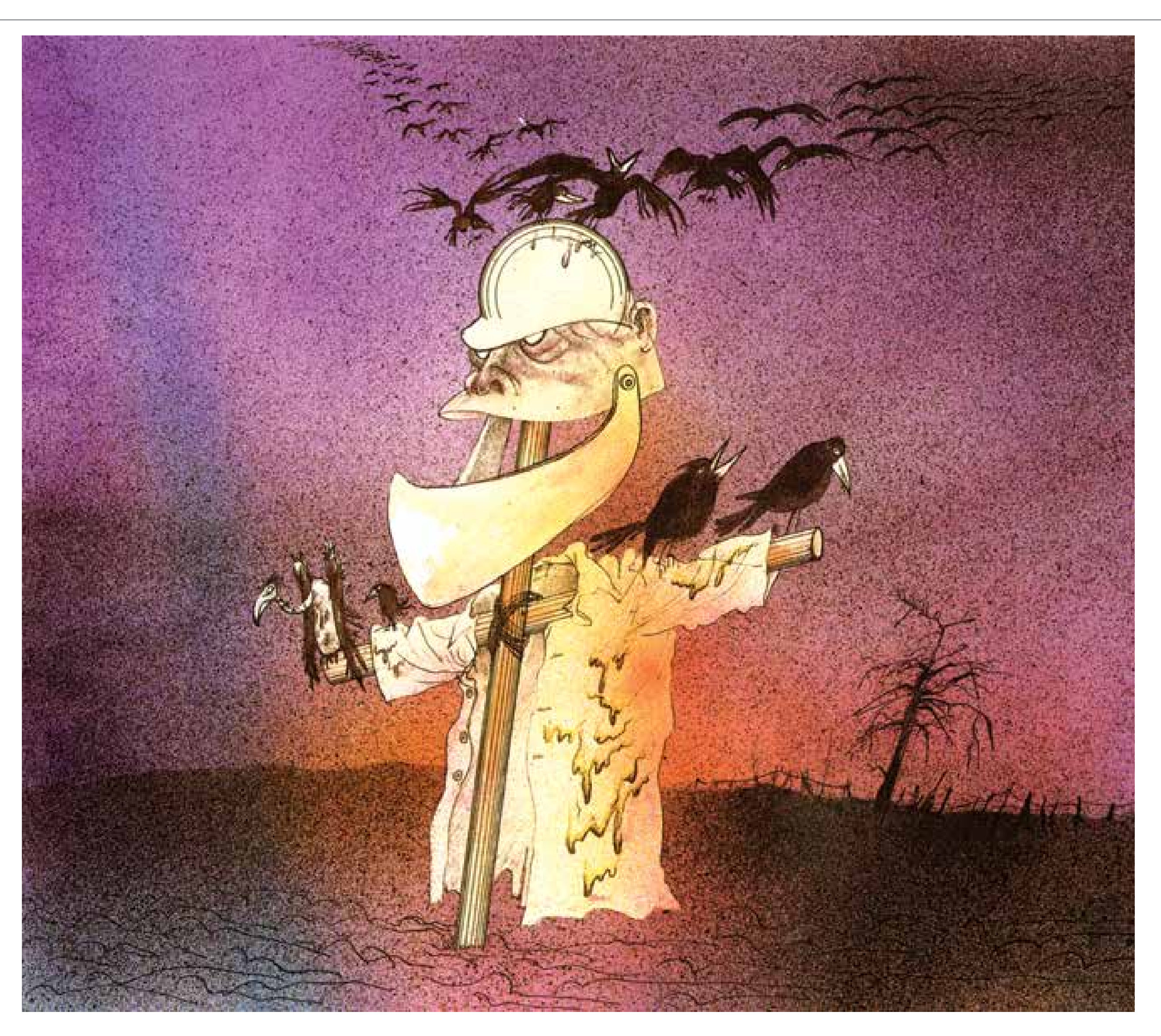
ف. نيتشه

اللّعب، الالتباس، النّسْبية، التفاهة، اللايقين: جميع هذه الخصائص التي تطبع الموقف السّاخر تتنافى مع دعائم المفهوم التقليدي عن الحقيقة. لذلك فلا يمكن للسّخرية أن تقوم إلا مقاومةً لهذا المفهوم. ذلك أن التصوّر التقليدي عن الحقيقة قد أبدى على الدوام نفوره من كل ما من شأنه أن يحيد بها عن طابع الجدّ والصّرامة والوقار، فينزلها من عليائها، ويزحزحها عن ثباتها، ويضفي عليها مسحة الالتباس، ويطبعها بطابع النّسبية، ويبعدها عن اليقين.

لطالما ربط التقليد الحقيقة بالوضوح والوثوق، بله السموّ والإطلاق. أما الموقف السّاخر فما يميّزه هو تواضعه. لا ينبغي أن نفهم من ذلك نوعاً من الضّعف والعجز، أو فقداناً للثقة بالنفس، وإنما هو إقرار بالتباس الأمور، أي كونها «تلبس» أكثر من دلالة، وكون الحقائق لا تعطينا نفسها إلا مقنّعة متوارية، وكون المعاني أبعد ما تكون عن الوضوح والمباشرة، فهي تتبع آليات لاشعورية، وترضخ لمكر تاريخي، وتخضع لخبث سيميولوجي، وتغرق في تيه أنطلوجي، وتنبني على سوء تفاهم أصلي.

لن يسعفنا، والحالة هذه، التسلّح بأدوات منطقية وقواعد منهجية، فلسنا هنا في ارتباك أمام أحروجات منطقية، وإنما في تيهان أمام مفارقات أنطلوجية.

لذا، فعلى عكس الموقف التقليدي

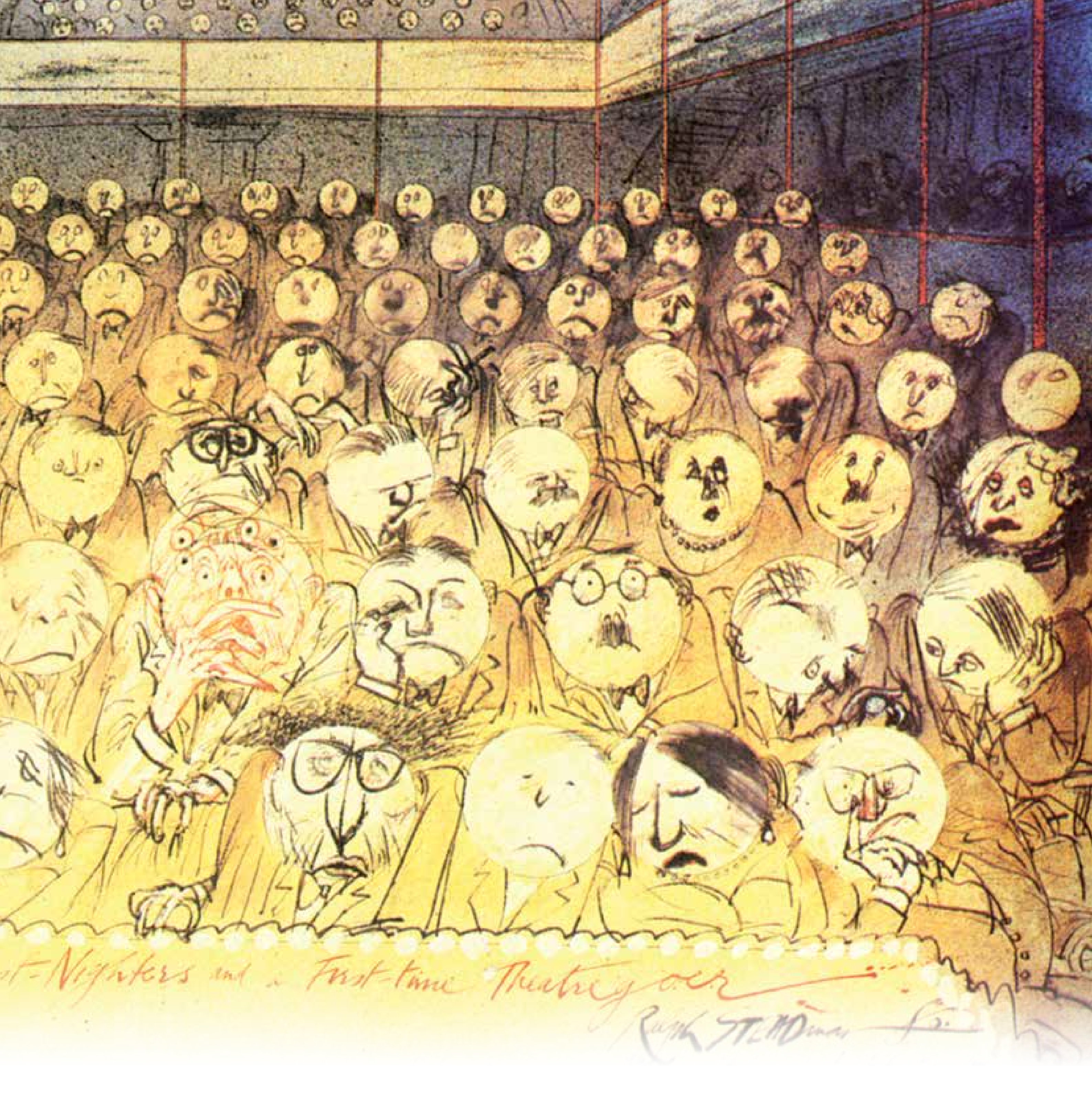


للحقيقة الذي يضع نفسه أمام ثنائيات صارمة تختار بين النّفي أو الإثبات، الشكّ أو اليقين، الهزل أو الجدّ، الغموض أو الـوضـوح، فـإن الـموقف السّاحر يسبح في عالم المفارقات: إنه في الآن نفسه لعب وجدّ، مرح ومأساة، سكون وحركة، معنى ولا معنى، شكّ ويقين، عقل ولاعقل.. وهو التباس ونسبية، هزل ولايقين. لا يعني ذلك على الإطلاق أنه استهتار وموقف عدمي. ومع ذلك فهو لا يعترف للأمور بالقيمة ولا بالضرورة التي قد تدّعيها، ويظل يرى أنها محكومة دوماً بجواز، أي أنها كان يمكن أن تكون غير ما هي عليه قيمةً ووجوداً.

تـفـقد الأشـيـاء فـي عـين الـموقف الساحر ضرورتها المنطقية، وأسسها الأنطلوجية. لذا فما يهمّه ليس الإقناع ولا التأسيس، وإنما التحرّر من عنف البداهات، والوقوف على تعقّد الأمور وتشابكها، ودفعها لأن تنفضح، لأن تفضح نفسها، وتكشف عن سرّها الذي لا سرّ من ورائه.

لا ينبغي أن يحيلنا لفظ السرّ هنا إلى مفهومات الغيْب والأغوار الميتافيزيقية التي طالما تغنّت بها «الحقيقة». فما وراء السّطح، ليس الأغوار ولا الأعماق، إذ ليس العمق في النهاية إلا مفعولاً للوهم الذي يبعثه فينا السّطح عندما يمنعنا أن ننظر إليه كسطح. السّطح دليل على فعل التستّر أكثر مما هو دليل على «شيء» من ورائه. ليس السّطح، والحالة هذه، غطاءً يوضع «فوق» ما يستره، بل هو انثناء ما يظهر. إنه فعل الطيّ ذاته. على هذا النحو تغدو السّرّية بنيةً للكائن أكثر منها أعماقاً تتوارى وأقوالاً تُكتَم. إنها تشير إلى جدلية الظهور والاختفاء، وإلى لعبة الطيّ التي تمنعنا من أن ننظر إلى الظاهر كظاهر.

فبينما يميّز المفهوم التقليدي عن الحقيقة السطوح عن الأعماق، فلا يرى في السطح إلا حجاباً عَرَضياً سرعان ما ينبغي إماطته للنفاذ إلى «جوهر» الأشياء، إلى الحقيقة في عمقها، فإن الموقف السّاخر ينْشُد الأعماق المسطّحة. إنه فن السّطوح والانثناءات. وهو ما به «تتسطّح» الأعماق، وتتهاوى الأعالي، وتنهار البداهات، وتنفضح «الحقائق»، ليبرز سموّ السطوح وعمقها، ويفتضح الوقار الكاذب للفكر الذي يأبى أن يأخذ اللعب مأخذاً جِدّياً، وأن يشغل باله بتوافه الأمور، فلا يولي كبير اهتمام للعابر الزّائل المتبدّل، ويظل عالقاً بالثبات والوضوح والوقار والإطلاق واليقين.



كيف تجعلنا الدراما نضحك؟



يصعب كثيراً أن يستعرض المرء في عجالة تاريخ الكوميديا في المسرح العالمي، فهو بالغ الطول بحيث يحتاج إلى سلسلة دراسات، كما أن تأليف بحث فلسفي يستعرض الخلفية الاجتماعية والنفسية للضحك أمرٌ قد يستدعي عدة مجلدات.

د. رياض عصمت

في الواقع، يمكن أن يستفيض القارئ بشكل مكثف ومختصر في هذا عبر الاطلاع على كتاب هنري برغسون الشهير «الضحك»، أو على مراجع أخرى عن الموضوع. أما إذا بحثنا عن التطبيقات العملية عربياً حول الضحك، فإن هناك تراثاً عريقاً لها، يتضمن حكايات «الكدية» في مقامات الهمذاني والحريري، وهناك أيضاً طرائف جحا، وذلك على سبيل المثال، لا الحصر. لكن ما سنحاوله في الفقرات التالية هو استكشاف العناصر التي تصنع الكوميديا في الدراما، وتبعث في الإنسان الرغبة بالضحك، سواء في المسرح أم السينما أم التليفزيون.

سنبحث في هذا موضحين أننا لا نقدم على هذه المحاولة نظرياً بصورة جاهزة ومسبقة، بل نسير على خطا أرسطو في كتابه الشهير الرائد «فن الشعر» عندما حَلّل واستنتج القواعد من أعمال المؤلفين الإغريق الثلاثة إسخيلوس، سوفوكليس ويوربيديس.

لا شك أن قدراً ما من الكوميديا يتحقق عن طريق الحركة والإيماء، من تشارلي تشابلن إلى مارسيل مارسو وحتى آدم داريوس، حيث الشكل الخارجي ثابت، لكن السلوك في هذا الموقف أو ذاك يؤدي إلى كوميديا فاقعة. من ناحية أخرى، لا شك أن قدراً آخر من الكوميديا يتحقق عن طريق النكتة اللفظية، وهذا ما بدأ في السينما تحديداً منذ اختراع الصوت، رغم وجوده في المسرح منذ المؤلف الإغريقي أرسطوفانيس ومسرحياته «السحاب»، و«الطيور»، و«الضفادع» وسواها، ومنذ الروماني بلاوتوس، ثم عبر كوميديات شكسبير، ومن بعده كوميديات موليير، وصولاً إلى المسرح الحديث.

إذن، فإن سعينا عموماً سيتجه إلى محاولة استكناه كيف تترك الكوميديا تأثيرها على المتفرج أو المشاهد، سواء في عرض حي أو مصوَّر، لنستقرئ ما هي العناصر المشتركة التي تجعلها ممتعة ومضحكة بالنسبة للجمهور في العالم عامة، وفي وطننا العربي خاصة، إذ لا شك أن كل ثقافة من الثقافات تتمتع ببعض اختلافات في الخصائص والتفاصيل والأذواق إزاء الكوميديا ومحرضات الضحك، لكن من الممكن التوصل إلى استنتاجات معينة مستقاة من أعمال بعض أعظم المؤلفين المسرحيين الأجانب والعرب، وكذلك من تجارب كبار الممثلين والمخرجين.

هذه القواعد المستخلصة تمتلك، إذن، صفة العمومية، بحيث من المشروع الزعم أنها تنطبق على أية ثقافة وأي نمط فني من أنماط الكوميديا، إذ تنحدر الكوميديا من واحد من العناصر والأوضاع التي سنورد ذكرها في عشرة بنود، سواء كانت من طراز الكوميديا الراقية، أم الكوميديا الهابطة، أم كوميديا السلوك، أم كوميديا الطباع، أم كوميديا التهريج (الفارس). باختصار، تهدف هذه المحاولة إلى استخلاص خصائص من أعمال مختلف مبدعي الكوميديا في الدراما المسرحية والسينمائية والتليفزيونية بشكل يفسر لنا ما الذي يجعل الناس يضحكون.

1 – الهوية المغلوطة:

أ - تغيير جنس الشخصية من أنثى إلى ذكر: عندما تتنكر المرأة بهيئة رجل، فهذا طراز من الكوميديا يجعل الناس تضحك. نرى نموذجاً للمثال الأول في مسرحية شكسبير «كما تهوى»، وذلك عندما تتنكر البطلة روزاليند في زي شاب لتهرب من استبداد عمها الظالم إلى الغابة، وتأمن قطاع الطرق، فتقع فلاحة في هواها ظناً منها أنها شاب، بينما تحب هي أورلندو الهارب من طغيان شقيقه وأذاه إلى الغابة نفسها.. كذلك هو الأمر في مسرحية شكسبير الأخرى «تاجر البندقية»، حين تتنكر البطلة في زيّ محام لتحرج شايلوك أمام القاضي، وتنقذ البطل من اقتطاع رطل من اللحم سداداً لدينه. بالتأكيد، فإن من بين أفضل الأمثلة الحديثة مسرحية برشت «المرأة الطيبة من ستشوان».

ب - المرتبة والمركز الاجتماعي: هناك مثال ممتاز عن هذه المفارقة الكوميدية في مسرحية أوليفر غولدسميث المعروفة «تمسكنت فتمكنت»، حيث يظن الشاب الخجول عمه القادم صاحب حان، فينشأ سوء تفاهم مثير للضحك في الحوار والمواقف بينهما. كذلك، فإننا نجد مسرحية غوغول «المفتش العام» تتمحور حول الهوية المغلوطة للمفتش المفترض القادم في جولة تفتيشية إلى البلدة الريفية، بحيث تُبنى المسرحية حول ردود الفعل المنافقة والمخادعة إزاءه. وقد نهج المسرح التركي السبيل نفسه في أكثر من مسرحية كوميدية/ اجتماعية تعتبر بمثابة تنويعات على الفكرة نفسها. هنا، فإن الخطأ في إدراك «المرتبة والمركز الاجتماعي» يتم اعتباطاً، وليس بشكل مقصود من قبل الشخصية أو الشخصيات، كما هو الحال في الأمثلة التي سنوردها عن التنكر.

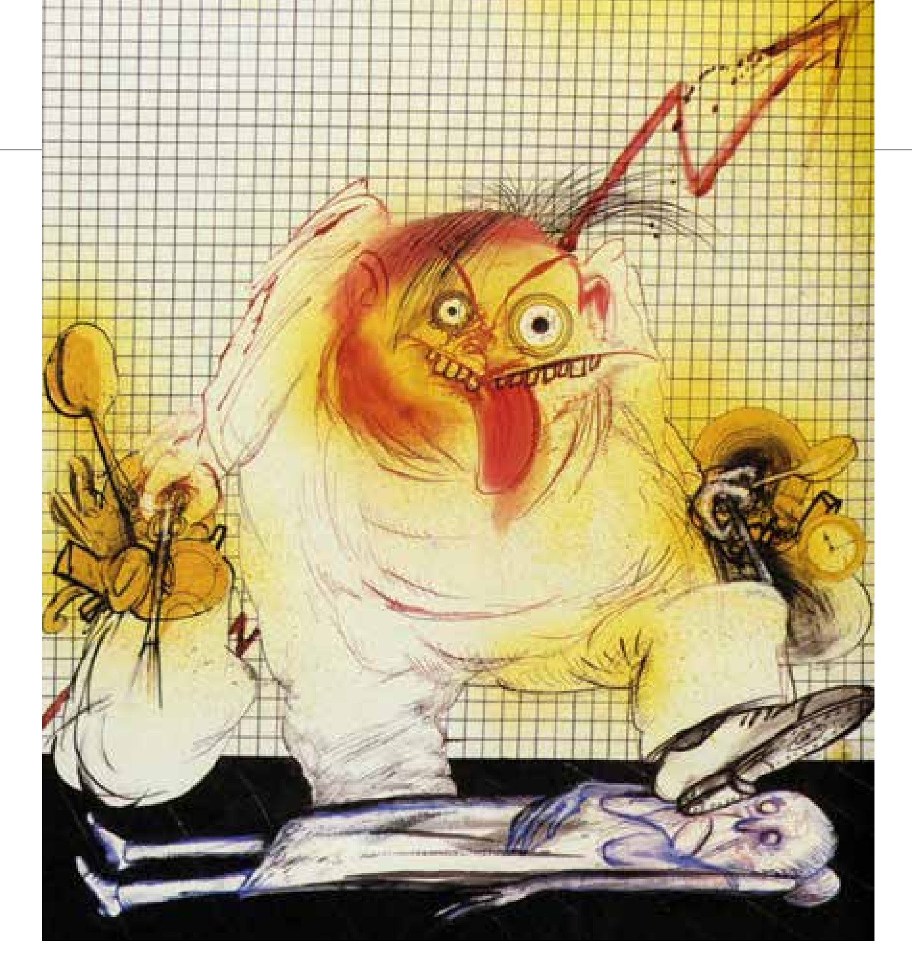
ج - سوء فهم النية: غالباً ما يكون سوء فهم النية عفوياً وغير مقصود، الأمر الذي يدفع المتفرج أو المشاهد إلى الضحك. لكن إخفاء النية بشكل يجعل الآخر يسيء فهمها يثير أيضاً الضحك. هناك مثال جيد على هذا في مسرحية آرثر شنيتسلر الشهيرة «الدائرة»، حيث تستعرض عشرة مشاهد عن الجنس، تخفي الشخصيات في بعضها نيتها الحقيقية، وتتظاهر بالبراءة، الأمر الذي يثير الضحك لطرافة الموقف دون أي تهريج. استخدم النجم الأميركي بوب هوب هذا الأسلوب كثيراً، رغم تنوع أساليبه المختلفة. كما نجد مثالاً ممتازاً في وضوحه ومباشرته لسوء فهم النية في إحدى كوميديات توفيق الحكيم ذات الفصل الواحد، حيث ينجم سوء فهم بين خطبة ابنة من أبيها والمساومة على شراء بقرة، مما يجعل المتفرجين ينفجرون ضاحكين مع تنامي الحوار لسوء فهم النية بالنسبة للرجلين.

2 – التنكُّر:

أ - تنكُّر رجل في ثياب امرأة: يوجد مثال مميز على هذا النمط من المفارقة الكوميدية في مسرحية براندن توماس «عمة تشارلي»، حيث يضطر بطلها إلى التنكر في زي عمة صديقه ليواجه سلسلة من الإحراجات المضحكة للغاية. كما توجد أمثلة ممتازة للتنكر المتعمد نتيجة ظرف قاهر في ثلاثة أفلام مشهورة في تاريخ السينما، هي: «البعض يفضلونها ساخنة» من إخراج بيلي وايلدر وبطولة توني كورتيس، وجاك ليمون، ومارلين مونرو، «توتسي» من إخراج سيدني بولاك وبطولة داستن هوفمان، وجيسيكا لانغ، و«السيدة داوتفاير» من إخراج كريس كولومبوس وبطولة روبن وليامز، وسالي فيلد.

ب - التنكُّر في طبقة أدنى أو أعلى: هنا، التنكُّر مقصود ومتعمَّد. المثال الأفضل لهذا هو في الأفلام المقتبسة في أكثر من نسخة عن رواية مارك توين الشهيرة «الأمير والفقير»، حيث يتنكر ملك فتى في زيّ شحّاذ، ويضع فتى متسولاً يشبهه إلى درجة التطابق على العرش. تنطلي الخدعة على الجميع، في أزقة المدينة وأروقة القصر، ولا يستطيع الملك المتنكر كمتسول استعادة عرشه وصولجانه إلا بفضل فارس شجاع وشهم.. أما في «ألف ليلة وليلة»، فإننا نجد حكايا كثيرة من هذا الطراز. لكن اقتباس بعضها جعلها تنتمي إلى صنف الكوميديا. أفضل مثال لهذا مسرحية «أبو الحسن المغفل» لمارون النقاش، حيث يضع ملك رجلاً فقيراً على العرش ليتسلى بذلك المقلب على الحاشية، لكنه يرتاع عندما يصدق أفراد الحاشية أن ذلك الفقير المسكين هو الملك الحقيقي، وحين يتمكن البديل من قيادة المملكة بحزم متفوقاً على الملك الأصيل. وقد اقتبس المؤلف المسرحي السوري سعد الله ونوس هذه الحكاية المقتبسة بدورها عن «ألف ليلة وليلة» في مسرحيته «الملك هو الملك».

ج - التنكُّر في شخصية أضخم أو أقوى، وربما أصغر سناً: هذا الطراز من الكوميديا مألوف في السينما الأميركية بوجه خاص، منذ أفلام بوب هوب. لعل أبرز مثال حديث نسبياً بعده هو فيلم «القناع»، الذي أطلق شهرة النجم الكوميدي جيم كاري بشكل ساحق. استطاع جيم كاري أن يخلق أسلوبه الكوميدي الخاص، المعتمد على المبالغة في الحركة الصاخبة



هناك عشرة أنماط لتوليد الكوميديا تنطبق على كل الثقافات

وتعبيرات الوجه وتقمُّص الشخصيات في عدد كبير من الأفلام، ليصبح نجماً من الطراز الأول. هناك فيلم آخر كوميدي من إنتاج شركة والت ديزني اسمه «فليبر»، أعيد إنتاجه وأسند دور البطولة فيه للنجم روبن ويليامز، يتمحور حول مادة لزجة تعطي قدرة على القفز عالياً في الفضاء، وباستخدامها في أحذية الرياضة لفريق شباب مغمور في كرة السلة، يصنع أفراده المعجزات. هناك فيلم كوميدي أميركي آخر بالغ الطرافة بعنوان «17 مرة أخرى»، يعود فيه رجل ناضج إلى يفاعته، إنما مع امتلاك خبرة النضج، مما يولد عديداً من المشاهد الكوميدية. أما من خيرة الأمثلة على التنكُّر الكوميدي في العالم العربي، فنجد محمد صبحي، عبد الحسين عبد الرضا، وهمام حوت، ممن أجادوه واعتمدوا عليه بشكل كبير.

3 – التناقض:

أ - جسدي: وهذا النوع من التناقض يتركز على السمات الفيزيولوجية المتعاكسة، مثل: سمين/نحيل، طويل/قصير.. إلخ. كان الثنائي ستان لوريل، وأوليفر هاردي مثالاً ممتازاً في أفلام الأسود والأبيض الكوميدية، وكذلك الثنائي السوري دريد لحام ونهاد قلعي في مسلسلات الأسود والأبيض السورية واللبنانية القديمة. هذا، ومن المعروف أن تشارلي تشابلن دأب على استخدام ممثلين ضخام الأجسام في أدوار «شرطة كيستون» لتحقيق الأثر المطلوب للتناقض الجسدي وهم يطاردون تشارلو المتشرد.

ب - طبائعي: هذا الأسلوب مألوف في السينما بشكل خاص من خلال خلق ثنائيات ذات طباع متناقضة، مثل أبوت وكوستيللو، جيري لويس ودين مارتن، جاك ليمون ووالتر ماثاو. كما اشتهر إذاعياً في سورية مسلسل «صابر وصبرية» من بطولة تيسير السعدي وصبا المحمودي. الحقيقة، توجد نماذج أخرى لاختلاف الطباع، لكنها لثلاثي وليست لثنائي، مثل سلسلة أفلام «الأخوة ماركس»، ومثل «المهابيل الثلاثة»، حيث يتميز كل واحد من الشخصيات الثلاث بسِمة غالبة ومختلفة عن الآخر، قد تتراوح بين الثرثرة والخرس، أو بين الحيوية والبلادة، إذ غالباً ما يبعث على الضحك أن يكون الفارق شاسعاً بين شخص بارد أو على شيء من البلادة أو البله، وبين زميل عصبي أو انفعالي أو فائق الحيوية، فما بالك إذا كان التناقض الفاضح بين ثلاثة بدلاً من كونه بين اثنين؟

4 - سوء التفاهم:

رغم أننا سبق أن أوردنا «سوء فهم النية» كمسبِّب للضحك في الدراما، إلا أن سوء التفاهم هو مثال أعمّ وأكبر، وقد يشترك في صنعه مجموعة من الأشخاص، ولا يكون مقتصراً على مجرد سوء فهم عفوي بين متحاورين اثنين. كما أن سوء التفاهم أمر مقصود ومخطط له غالباً، بحيث يهدف إلى أن يوقع في حبائله ضحية ما مقصودة تصدق ما يدور من حديث وتقع في الفخ، لينجم عن ذلك «المقلب» موقف كوميدي قائم على سوء تفاهم يغير طبيعة العلاقة العاطفية بين شخصيتين. توجد عدة نماذج لسوء التفاهم المخطط له هنا، نحاول تكثيفها في التالي:

أ - عندما يسمع شخص ما كلاماً عنه لا يفترض به سماعه، لأن حضوره غير ملاحظ من قبل المتحدثين: توجد أمثلة عديدة في عديد من مسرحيات موليير الكوميدية بشكل خاص، لكن مؤلفين

كوميديين معاصرين، ومنهم البريطاني آلان إيكبورن، استخدموا هذه التقنية بنجاح أيضاً في بعض أعمالهم. لعل من أفضل مسرحيات إيكبورن هي «كيف يحب النصف الآخر»، حيث يجمع أسرتين معاً بشكل افتراضي، بينما كل منهما في مكان مختلف في حقيقة الأمر، لكن سماعنا لحديث الأسرتين المكونتين من زوج وزوجة يجعل الحوارات تختلط ببعضها بصورة بالغة الطرافة، ومثيرة للضحك.

ب - عندما يجعل عدد من الناس شخصاً ما -عن عمد- يسمع ما يقولونه ويعتقد به على الرغم من أنه مزيف ليقنعهم بمعلومة معينة، ويوقعهم في فخ: هناك مثالان لهذا عند شكسبير: أولهما في مسرحية «جعجعة بلا طحن»، عندما تعتقد بياتريس بما تسمعه وهي تتنصت على حديث بعض الشخصيات من أن بنديكت يعاملها بقسوة ليخفي غرامه بها، فتغير تصرفها معه - لدهشته الشديدة - إلى النقيض، أما ثاني مثال فهو في «الليلة الثانية عشرة»، عندما يقتنع رئيس الخدم المحافظ مالفوليو أن سيدته أوليفيا تخفي عاطفة عميقة تجاهه وتحبه أن يرتدي جورباً أصفر من أجلها، فيفعل ليفاجأ بارتياعها الشديد وغضبها من تصرفه، وسط سخرية ناصبي الفخ. توجد أمثلة أيضاً عند موليير، حيث تمرر شخصية كوميدية - مثل سجاناريل أو سكابان، وهما على نسق المهرج «هارلكان» في الكوميديا دي لارتي - بالتآمر مع بعض الشخصيات الأخرى خدعة تنطلي على الشخصية المحورية، سواء كان كهلاً متصابياً، بخيلاً، أم مريضاً بالوهم.

ج - عندما يسيء أحدهم تفسير ما سمعه، ويتصرف حسب ذلك: نستطيع أن نجد أمثلة عديدة لهذا في مسلسلات تليفزيونية كوميدية، من «أحب لوسي» من بطولة لوسيل بول وديزي أرناز، إلى «الشركاء الثلاثة» الأميركي من بطولة جون ريترز، مروراً بحلقات مسلسل «انتبه إلى لغتك» البريطاني، وصولاً إلى مسلسل «أصدقاء» الأميركي.

د - عندما يوجد شخص في المكان الخطأ أو غير المناسب، ويتصرف تصرفات غير طبيعية وغير مألوفة بالنسبة لذلك المكان: يتحقق هذا خاصة إذا كانت الشخصية لإنسان مسحوق وبسيط موجودة في بيئة راقية ومنعمة، كأن يتمكن متسول لسبب ما من ولوج حفل استقبال رفيع المستوى. بالتأكيد، بدأ تشارلي تشابلن هذا، واستمر فيه بيتر سيلرز، لكنها لعبة مألوفة وذات تأثير ناجح جداً في الكوميديا الأجنبية والعربية. هناك أيضاً بعض النماذج في مسرحيات براتيسلاف نوشيتش، مثل «حرم سعادة الوزير» و«مستر دولار»، وكذلك في بعض أعمال المؤلفين المسرحيين الأتراك، مما جعلها مصدراً خصباً للاقتباس في المسرح المصري والسوري بوجه خاص. لعب بعض الممثلين الخليجيين على هذا الوتر، ونجحوا في تحقيق أثر كوميدي قوي، ومنهم غانم السليطي، وعبد الحسين عبد الرضا.

5 – العبارات الجاهزة:

نستطيع أن نجد مثالاً جيداً لاستخدام العبارة الجاهزة Stock phrase في مسرحية المؤلف المسرحي الآيرلندي شون أوكيسي «المحراث والنجوم»، كذلك استخدمت هذه التقنية بوفرة في عديد من المسرحيات الكوميدية المصرية، حيث تتردد عبارة غير ذات معنى مرات عديدة بحيث يثير تكرارها الضحك. قد لا تكون العبارة نفسها مضحكة في الأساس، بل ليست ذات معنى على الإطلاق، مثل عبارة «أنا مش أنا، ده أنا بلاش، أنا جوز عديلة اللي تحت...» لكن مجرد تكرارها ما يلبث أن يترك أثراً عبثياً متزايداً يصبح مسبباً للضحك بصورة هستيرية أكثر فأكثر. نجد هذا الطراز من العبارات الجاهزة في مسرحيات الريحاني، وخاصة في مسرحية «إلا خمسة» من بطولة عادل خيري، وميمي شكيب.

6 – سمة متطرفة في الشخصية:

هناك أمثلة في بعض الشخصيات المحورية عند موليير، كما في بطَلَي «البخيل» و«مريض بالوهم»، فالأول مبتلى بداء البخل الشديد، والثاني مصاب بلوثة الخوف من المرض والموت، والولع بجلب الأطباء لإخماد الوساوس. هناك صفة أخرى سائدة من تأثير النمط المسرحي الإيطالي المرتجل «الكوميديا دي لارتي»، وهي صفة «التصابي»، سواء عند عجوز ينافس ولده الشاب على خطب ودّ فتاة في عمر بناته، أم عند كهلة تحاول اقتناص قلب فتى غر. وهناك ممثلون في العالم العربي نجحوا في هذا الطراز من الكوميديا، ومنهم محمد صبحي في مسرحيته الرائعة «وجهة نظر» التي يلعب فيها دور أعمى في مصح للعميان، لكننا لا ندري إذا كان أعمى حقاً أم يتظاهر بالعمى طيلة المسرحية، وقد شاركته البطولة فيها الممثلة القديرة عبلة كامل. لعب بعض الممثلين السوريين على هذا الوتر في أعمال مسرحية وتليفزيونية، منهم النجم متنوع المواهب أيمن زيدان، ومنهم الممثلان القديران فارس الحلو، وأندريه سكاف.

7 – كوميديا القفشات الحركية:

يتضمن هذا الطراز من الكوميديا الفاقعة أشكالاً عديدة من الإضحاك الحركي، مثل الضرب بفطائر الكريمة المخفوقة في أفلام العهد الذهبي للكوميديا الصامتة عند تشارلي تشابلن، بستر كيتون، هاري لانغدون، فاتي، هارولد لويد، لوريل وهاردي من الأميركيين، فضلاً عن ماكس لاندر الفرنسي، في أفلام الأسود والأبيض، وكذلك في الأفلام القصيرة لكل من «الأخوة ماركس» و«المهابيل الثلاثة» لاحقاً، وقد تم إحياء شخصيات المهابيل في العام 2012 في فيلم ملوَّن نال نجاحاً متوسطاً لسخافته التي تجاوزتها الكوميديا المعاصرة، بحيث صار يصلح للأطفال.

8 - السجع والمعنى المزدوج للكلام:

استخدمت هذه التقنية كثيراً في مختلف أنواع الكوميديا. يعتقد بعضهم أنها تقنية جديدة، لكنا نستطيع أن نجد مثالاً جيداً في مسرحية أرسطوفانيس «ليسسترا»، كما في بعض مسرحيات جورج برنارد شو، بل وفي معظم الدراما الكوميدية، سواء في الأدب المسرحي، أم في مسلسلات كوميديا الموقف التليفزيونية، أم في الأفلام الكوميدية الأجنبية والعربية، من النجم الفرنسي لوي دي فونيس إلى إسماعيل ياسين، ومن البريطاني نورمان ويزدم إلى محمد صبحي، ومن الأميركي جيري لويس إلى غانم السليطي، ومن جاكي غليسون إلى عبد الحسين عبد الرضا.

9 - استغلال الموقف:

لا يستطيع الناس عادةً التعبير عن مشاعرهم الحقيقية بسبب التقييدات الناجمة عن المركز الاجتماعي المرموق للشخص، أو عن وجود آخرين ممن يراعونهم. لكن الظروف والصدف قد يجعلان الفرصة متاحة لتلبية الرغبات المكبوتة دون تحمل مسؤولية أو نيل عقاب أو التعرض للمهانة، مما يجعل الشخصية تقدم على تخطي المحظورات، أحياناً دون وعي من الشخصية الأخرى. يمكننا أن نجد هنا في عديد من حلقات كوميديا الموقف التليفزيونية، وكذلك بعض الأفلام الكوميدية بشكل خاص. أما في المسرح، فهناك مسرحية شهيرة للمؤلف البريطاني الراحل جو أورتون بعنوان «ماذا رأى الساقي»، تعتمد بصورة رئيسة على هذه التقنية. هناك تنويعات على هذا:

أ - عندما تهتز المبادئ والقيم تحت التجربة أو نتيجة لانجذاب لا يقاوم: كما فيلم المخرج بيلي وايلدر الشهير "حكة السبع سنوات" من بطولة مارلين مونرو وتوم إيول. هناك أمثلة عديدة في السينما العالمية والعربية. هناك أفلام استعراضية من بطولة كل من فريد آستير، وجين كيلي، وفرانك سيناترا تقوم على تنويعات لهذا الموضوع. كما توجد أفلام للنجم أنور وجدي لعبت تنويعات على هذا الوتر.

ب - عندما يتظاهر شخص ما أنه محافظ أكثر من حقيقته، أو يتظاهر بأنه أب أو عمّ مفترض دون وجود قرابة دم: نجد مثالاً جيداً على هذا في مسرحية أوسكار وايلد «أهمية أن تكون أرنست»، وهناك فيلم عبد الحليم حافظ «فتى أحلامي» المقتبس عنه، ويشاركه بطولته كل من عبد السلام النابلسي ومنى بدر، وأخرجه حلمي رفلة. هناك فيلم فريد آستير ولسلي كارون «أبي ذو الساقين الطويلتين». كما توجد أعمال عربية عدة نهجت هذا الدرب، منها فيلم «غزل البنات» من بطولة نجيب الريحاني وليلى مراد، حيث يلعب الريحاني دور أستاذ وقور ومحافظ، لكنه يقع في خديعة أن طالبته الأجمل والأغنى تحبه. هناك أيضاً فيلم «الساحرة الصغيرة» لرشدي أباظة وسعاد حسني.

ج - عندما يتبدل المنظور، فنرى الموقف من زاوية أخرى تماماً: لعل المثال الأبرز مسرحياً هو كوميديا البريطاني مايكل فرايان «الضوضاء صمتت»، حيث نرى في الفصل الأول مخرجاً يعمل مع الممثلين والمساعدين على بروفات مسرحية قبل الافتتاح، وفي الفصل الثاني نرى عرض المسرحية أمام الجمهور إنما من وراء الكواليس بكل ما خفي من المفارقات المضحكة، ثم في الفصل الثالث نرى العرض المسرحي وقد تردّى وتهاوى بحكم العلاقات الرديئة بين طاقم المسرحية سواء ممن يظهرون على خشبة المسرح أم ممن يتوارون وراء الكواليس.

10 - كون المرء أجنبياً أو يتعامل مع أجنبي:

لعل أفضل مثال يوضح هذا النموذج هو فيلم النجم الكوميدي بيتر سيلرز «الحفلة»، حيث يلعب سيلرز شخصية ممثل كومبارس هندي. كذلك هي سلسلة أفلام «النمر الوردي»، سواء من تفسير بيتر سيلرز أو ستيف مارتن لشخصية المفتش كلوزو. كذلك، نذكر دور الياباني الذي أداه مارلون براندو في فيلم «مشرب شاي في ضوء القمر» من إخراج دانيال مان، رغم ندم المخرج بعدئذٍ على تلك المغامرة غير الضرورية. إن مجرد تقمص شخصية أجنبية في بيئة أخرى يولّد مواقف مضحكة، إما من خلال إساءة فهم اللغة أو اللهجة، أو من خلال اختلاف العادات والتقاليد. هناك عديد من الأنماط، كالهندي والصيني والإفريقي وسواهم، ممن استُخدموا في هذا الطراز من الكوميديا. ظهرت نماذج لهذا الطراز من المفارقة الكوميدية كثيراً في الكوميديا السينمائية العربية، فكان من المألوف في الأفلام المصرية القديمة إضافة شخصية سوري أو لبناني أو سوداني، أو حتى شخصية من بيئة اجتماعية مختلفة كالصعيد مثلاً، لما في اللهجة والزيّ والعادات من مفارقة مع طبيعة وبيئة الشخصيات الأساسية التي تنتمي عادةً إلى مجتمع العاصمة، والطبقة الراقية غالباً.

في الختام، نود التأكيد على حقيقتين هامتين نستخلصهما من متابعة عديد جداً من المسرحيات والأفلام السينمائية والمسلسلات التليفزيونية الكوميدية، وهما:

- إن أشد ما يضحك الكبار والصغار على حد سواء منذ منتصف القرن العشرين هو الجدية في الأداء الكوميدي، وليس التهريج المبالغ فيه، كما في الكوميديا الإيمائية الصامتة. تلك السمة هي ما طبع أداء بيتر سيلرز، ستيف مارتن، جون غليس، لوي دو فونيس، روبن وليامز، جيم كاري وعديد من نجوم الكوميديا في العالم.

- إنه من الأصعب للممثل أن يقود الجمهور إلى الضحك من أن يدفعه إلى البكاء. والحق يقال، إن من الممكن أن يتقبل الجمهور محاولة تجسيد موقف مأساوي بشكل متوسط الجودة، لكن الجمهور لا يتقبل بحالٍ من الأحوال محاولة إضحاك فاشلةً. لذلك، فإن الفشل في عمل كوميدي لا يوازيه فشل في أي نوع من أنواع التمثيل.



ابتدعها أندريه بروتون
بغية «اللعب مع الموت»

السخرية السوداء

عبده وازن

لم يكن يتهيّأ للشاعر الفرنسي أندريه بروتون، رائد الحركة السوريالية، أن عبارة «السخرية السوداء» التي ابتدعها عام 1939 عشية تأليفه أنطولوجيا فريدة في تاريخ الأدب هي «أنطولوجيا السخرية السوداء»، ستصبح عبارة شائعة ومصطلحاً نقدياً وإبداعياً ومفهوماً من المفاهيم التي أرستها السوريالية.

وعندما كتب بروتون مقدمة للطبعة الثانية من هذه الأنطولوجيا عام 1950 أشار، في ما يشبه السخرية، إلى أنّ مقولة «السخرية السوداء» التي عجزت عن فرض نفسها كمصطلح جديد في الأربعينيات من القرن العشرين، فيكفيها أنها دخلت من غير تباطؤ القواميس، وبات لها موقع فيها. لكنّ هذه المقولة سرعان ما شقّت طريقها منذ الخمسينات في الأدب والفنون كافة مثل المسرح والسينما والفن التشكيلي... ولم تنثن هذه المقولة لاحقاً عن غزو الحياة الثقافية في كل أبعادها: الإبداعية، والفكرية، واليومية. إنها غزت أيضاً حركات الاحتجاج والتمرُّد في العالم، وقد أخذت بها الأجيال الجديدة، وجعلت منها سلاحاً لهتك الأفكار «الرجعية» ومواجهة الثقافة الرسمية. وكان لافتاً جداً رفع

بعض المحتجين في الشارع العربي خلال الربيع الثوري شعار «السخرية السوداء» وإن في معنى سياسي صرف.

في ابتداعه هذه المقولة، لم يعلن أندريه بروتون انقلابه على مبدأ السخرية في بعدها التاريخي الرائج والتي تملك «تراثاً» خاصاً في آداب الشعوب كافّة، بل سعى إلى اكتشاف معنى جديد لها انطلاقاً من معناها القديم الذي كان وجوده خفراً وغير معلن أو كامناً في ثنايا النصوص الأدبية ما قبل الرومنطيقية. وقد اتّكأ في ترسيخ هذه الرؤية على نصوص سردية وقصصية من القرن التاسع عشر، وارتكز بخاصة على التيار الروائي الإنكليزي المعروف في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر باسم «الرواية السوداء». وقد وضع بروتون اسم الروائي البريطاني جوناثان سويفت (1667 - 1745) في مقدّمة الانطولوجيا واختار له نصوصاً تمثل ملامح السخرية السوداء لديه. ومن المقاطع التي اختارها لسويفت هذا المقطع الطريف: «من يمشِ في الشوارع وهو يراقب بعينيه، سيَرَ، بحسب ما أعتقد، الوجوه الأكثر حبوراً، في سيارات دفن الموتى». وعاد بروتون كذلك إلى الكاتب الأميركي الكبير إدغار ألن بو (1809 - 1849) واختار له نصاً بديعاً في سخريته السوداء وهو «ملاك الأطوار الغريبة». واختار بروتون أيضاً نصوصاً لكتّاب فضائحيين من أمثال: الماركيز دو ساد (1740 - 1814)، وتومامس دو كونسي (1784 - 1859) صاحب كتاب «آكل الأفيون» الشهير، ولويس كارول (1832 - 1898) مبدع شخصية «أليس» البديعة، والشاعر شارل بودلير (1821 - 1867) «صاحب أزهار الشر»، ولوتريامون (1846 - 1870)، ورامبو (1854 - 1891).

في محاضرة ألقاها بروتون في مدينة براغ عام 1935، وكان في طور العمل على مفهوم السخرية السوداء بصفتها واحدة من المقولات السوريالية، أوضح هذا المفهوم معتمداً مرجعين مهمين هما الفيلسوف هيغل، وعالم النفس فرويد، وقد ركز على العلاقة بين السخرية «الموضوعية» التي تَحَدَّث عنها هيغل والسخرية السوداء، ثم العلاقة بين هذه السخرية واللاوعي وفق النظرة الفرويدية. وبحسب هيغل فإنّ السخرية (الموضوعية) هي «التعبير، في أقصى ذروته، عن حاجة الشخصية الإنسانية إلى التحرر أو الاستقلال». وهنا يبدو من الممكن استعادة ما سمّاه بروتون «الصدفة الموضوعية» وهو يصفها بأنها «شكل من أشكال التعبير عن الضرورة الخارجية التي تشتقّ لنفسها طريقا في اللاوعي». إنها الصدفة المفتوحة موضوعياً على عالم الحلم والرغبات الغامضة واللاشعور.

تهدف السخرية السوداء التي تعدّ نمطاً من أنماط السخرية «التاريخية» المعهودة، إلى كشف عبثية العالم ولا جدوى الحياة عبر حال من المرارة والقسوة والأسى واللارحمة. ولكن في مقابل هذه العبثية قد تبدو السخرية هذه وسيلة ناجعة من وسائل المواجهة والدفاع، مواجهة الألم والدفاع عن الذات الإنسانية. ومن الواضح أن هذه السخرية تقوم على استدعاء المواقف والأمور الأكثر رهبة، والأشد هدماً للنظام الأخلاقي التقليدي، ولكن في حال من التلذذ الذي تمارسه السخرية نفسها جهاراً. إنها ترسّخ جواً من التناقض بين الطابع المؤثر أو المكدّر أو التراجيدي لما يجري الكلام عنه، وبين الطريقة التي يتمّ بها الكلام عنه. هذا التناقض يتوجه إلى القارئ مباشرة، ويثير في طويّته الكثير من الأسئلة المربكة والمحيّرة.

هكذا يتبدّى بوضوح أن السخرية السوداء التي تدفع إلى الضحك وإلى الهزء من الأشياء والأمور والأفكار الجدية والأكثر جدية في أحيان، هي «أداة» تدمير وهدم، أداة كامنة في الداخل أو الباطن، وفي اللاوعي أو المجهول. إنها السخرية المشبعة بـ«القدرية»، تهزّ المشاعر والأحاسيس، إنها منبع التكدير والإزعاج والمضايقة، على رغم ما تحمل من هزء وهزل في أحيان. والضحك الذي تثيره هو من النوع الذي يزعج حقاً، من النوع الذي يحرج القارئ، ويجعله في وضع من التردد بين ردّ فعله الطبيعي وردّ فعله الهادئ أو المُفكّر به، بين الخوف والرهبة وبين التقزّز والانكماش. وتتراوح هذه السخرية بين اليأس والتهكّم، بين المفاجأة والفضيحة، بين الاستهزاء الذي لا بد منه والإحساس الجنائزي، متكئة على قدرتها في زعزعة المحرَّمات والتابوات، أياً تكن. لا محرّمات أمام السخرية السوداء، سواء أكانت دينية أو اجتماعية أو سياسية... لكنها في كسرها التابوات لا تتخلى عن الهزء لئلا تتحول إلى فعل إنهاك أو سحق في المعنى المجازي . إنها تشكّك في الأدب والفن مثلما تشكّك في العالم والحياة والقيم. وقد لا يكون من المستغرب أن يُقدم بعض الكتاب الذين اختارهم بروتون في أنطولوجيته على الانتحار، وهم وجدوا فيه الفعل الأشد سخرية وسوداوية، ومن هؤلاء الكتاب: رينه كروفيل، جاك فاشيه،جان بيار دو بري... وهؤلاء يصحّ فيهم ما قاله بروتون عن «اللعب مع الموت» الذي يخربط المواجهة السائرة بين الكوميدي والتراجيدي من أجل «التفلّت من المعنى».

شاء بروتون أن يقدم كتابه أو الأنطولوجيا بمقدمة قصيرة لا تخلو من روح السخرية «الموضوعية»، واختار لها عنواناً شديد الطرافة هو «واقية الصواعق» PARATONNERE، واستهلّها بجملة غير مكتملة (قصداً) للشاعر بودلير، لكنّ اللافت هو تقديمه كل الكتّاب والشعراء الذين أدرجهم هم ونصوصهم في الكتاب، وبدت تلك المقدمات المفردة أشبه بمداخل إلى مفهوم السخرية السوداء كما تجلّت لدى هؤلاء. ومن الأسماء التي اختارها من الأدب العالمي والفرنسي وهي تناهز 45 اسماً بعضها من الرسّامين والكتاب، ومن أجيال مختلفة تمتد بين القرنين الثامن عشر والعشرين: أندريه جيد،ألفرد جاري، غيّوم أبولينير، بابلو بيكاسو، فرانز كافكا، جاك بريفير، سالفادور دالي... ومن خلال هؤلاء استطاع بروتون أن يُبَلْور مشروعه هذا وأن يثبت أن السخرية السوداء التي كان أول من أوجدها، نصاً ونظرية، هي ذات جذور تضرب عميقاً في أديم الأدب والفن العالميين. وكان بروتون فعلاً رائداً في تأسيس مفهوم السخرية السوداء الذي تخطّى عصره، عصر السوريالية، ليصبح مفهوماً عالمياً له معاييره، وله الكثير من «الأتباع» في الوقت الراهن كما في المستقبل.

جينيالوجيا النكتة
والفكاهات الصغيرة

حبيب سروري

في مقالٍ نُشِرَ في إبريل 2013، في مجلة «بلوس وَن»، اكتشف عالمان ألمانيان من جامعة توبنجن «شبكةَ عصبونات الدماغ المختصة بالتفاعل مع مصدر صوت الضحك». وجدا أن أشكال استثارة ونشاط عصبونات هذه الشبكة تختلفُ باختلاف نوع الضحك الذي يسمعه المرء: ضحك النكتة، ضحك المرح الاجتماعي، ضحك الفرح، ضحك الكركرة...

قبلهما، في 1998، اكتشف علماء في لوس أنجلوس: «نقطة ج» الضحك في الدماغ التي يكفي إثارتها كهربائياً لينفجر المرء ضاحكاً (على غرار «نقطة ج» الشهيرة، في رحم المرأة، التي تؤدي إثارتُها لِذروة النشوة الجنسية).

مما حدا بصحيفة نيويورك تايمز للحديث عن «القنبلة التي ستقضي على صناعة الفكاهة»، وتحوّل صناعة النكتة خارجاً عن اللزوم!.

النكتةُ، في الحقيقة، ثابتٌ إنسانيّ جوهري، شأنه شأن القصص والحِكَم والأساطير. درَسها فرويد في كتابه: «كلمات الروح وعلاقاتها باللاوعي» ملاحظاً تشابهها الكبير مع الحلم.

كلاهما تعبيرٌ مكثّفٌ عما يدور في سراديب اللاوعي. يستخدمان نفس أساليب الانزياح عن الواقع أو قلبِه، ونفس الإرباكِ لِمنطق الأحداث وسيرورتها.



يخرجان معاً من نفس المنبع في اللاوعي. هدفهما الرئيس: التمرّد على الرقابة الذاتية.

الفرق الجوهري بينهما في رأي فرويد: يصعب تفسير الحلم أحياناً على الحالم نفسه، فيما يلزم أن تستوعبَ النكتةَ لتنجح، وأن تكون ثاقبةً كسهم، على غرار: «وُلِـدتُ قبيحاً لدرجة أن قابِلَتي صفعتْ أمّي حالما رأتني».

بخلاف الحلم، يلزم أن تنطوي النكتة على إسقاطاتٍ لغويّةٍ شفّافةٍ مفاجئة مُثيرة. لذلك قال فرويد عبارته الشهيرة: «الحلم نكتة فاشلة». لاحظ فرويد أيضاً ازدهار النكتة في لحظات أفول الحضارات وسقوطها وزيادة الكبت فيها.

دعـا نيتشه إلـى تـقـديس الضحك والاحتفال به «كـعـلاج لانـحـرافِ العقل الخالص». من جهته، كشفَ عالِمُ الذكاء الاصطناعي مينسكي جـذورَ الحاجة البشريّة لِصناعة النكتة وأسباب ذلك، من وجهة نظرٍ تطوّريةٍ داروينيةٍ تتّفقُ ورؤيةَ نيتشه.

في كتابه: « فلسفة النُكت والفكاهات الصغيرة» (الـذي تُـرجِـمَ من الأميركية إلى الفرنسية في 2008) درس الكاتب الأميركي جيم هولت تاريخَ النكتة. لاحظ أنها نشاطٌ إنسانيٌ عريق: ظهر أقدمُ كتاب نُكَت في بلاد الإغريقِ في القرن السادس قبل الميلاد، محتوياً على 264 نكتة، عـنـوانـه: «فيليجولوس» (الـضـاحـك). أختارُ منه هنا هذه التحفة الصغيرة:

«- الحلّاق: كيف تريدني أن أحلق لك؟

ـ الزبون: بصمت!».

طـوّر العرَبُ بشكل واسـع ورَاقٍ فنّ النكتة، واحـتـفـلَ بها كـبـارٌ فلاسفتهم كالجاحظ في كثيرٍ من كتبه الخالدة: «البخلاء»، «الحيوان». ثمّة أيضاً «أخبار الحمقى والمغفلين» لابن الجوزي، وقبل هنا وذاك «ألف ليلة وليلة».

لعب كـلُّ ذلـك دوراً هـامّـاً فـي رفـدِ وتطويرِ الـتـراث البشري للنكتة، كما لاحظ جيم هولت، وفي بلورةِ ما سمّاه: النكتة العربية ـ الإيطالية التي تجسَّدتْ في كتاب «فكاهات» (1451م) الذي غزا كل أوروبـا. مؤلّفُه: الإيطالي لو بوج، السكرتير الشخصي لعدة بابوات، ورجل الثقافة الذي اشتهر بتسامحه وإنسانيته وعشقهِ للمكتبات.

يتابع جيم هولت جينيالوجيا النكتة حتى عصرنا الحديث الـذي بـدأت فيه الدراسةُ العلميّة لأصناف النكت. يقول: «بعد دراسة 13804 نكتة في نيويورك في عام 1963 تبيّن أن 17 في المائة منها مهووسةٌ بالجنس، و11 في المائة تتحدّث عن السود...» قبل قيامه في كتابه بدراسةِ بعضها من منهج «بنيويّ» ونفسيّ.

تلاحظ دراسةُ جيم هولت أن الغالبية الساحقة للنُكَت إعـادةُ صياغةٍ لِنُكتٍ سابقة، عُمرها في الغالب عدّةُ قرون. يُعطي، كمَثل، هذه النكتةَ التي يردِّدها الأطـفـال فـي أميركا: «سـؤال: ــ لماذا لـلـضـراط رائـحـة؟ جـواب: ليشعرَ بها الأصم!».

ثم يتابع شجرة نشوء هذه النكتة مارّاً بنكتةٍ إنجليزية قديمةٍ شبيهة، عن دوق أكسفورد الذي ضرط بلاوعي أمام الملكة وهو ينحني لتحيّتها... قبل الوصول إلى البذرة الأوّلى: نكتة في «ألف ليلة وليلة» لأبي حسن، النائم اليقظان!...

يعطي جيم هولت، كمثلٍ آخر، نكتةً قِيلتْ لأوّلِ مـرّة عن الرئيسِ الأميركي نيكسون الذي فوجئ وهو يتجوّل قرب البيت الأبـيـض بـرؤيـة عـبـارة: «أكـرهُ نيكسون» مكتوبةً على الثلج. طلب من مدير استخباراته كشف النقاب عمّن كتبها. وصله المدير بعد أسبوع من التحرّي والتحليل لِيقول له: «هي مَكتوبة بِبَولِ وزيرك كيسنجر!». تفجّر غضبُ نيكسون. فحاول مدير الاستخبارات تهدئته قائلاً: «لكنها بخط يد السيّدة الأولى!».

يتابع جيم هولت جينيالوجيا هذه النكتة ليجد أن أصلها آتٍ من ريفِ جبل أوزارك، في 1890، فيما أفترضُ أنها تعودُ لِنكتةٍ عربيّة أقدم بكثير: طلب هارون الرشيد وهو يتسامر مع أبي نواس أن يشرح له يوماً كيف يكون عُذرُ المرءِ أقبحَ من ذنبه. بعد أيام تسلّل أبو نواس خلف الخليفة الذي كان يتأمّل الحديقة من النافذة، وداعبَهُ في وركه بخفّة. استشاط الخليفة غضباً وقـال ويـدُهُ على سيفه: «ماذا عملت؟». ردّ أبو نواس: «المعذرة، ظننتُ أنّكَ زبيدة!».

نـظـريـة الـنـكـتـة، كـمـا يـوضـح جيم هولت، تتأسّسُ على مزيجٍ مُركَّبٍ من ثلاثة أسس:

1- نظرية التعالي: ترى، على غرار أفلاطون وبرجسون، أن مصدر النكتة هو التعالي على الآخر والسخرية منه واحتقاره.

2- نظرية التنافر: ترى، على غرار باسكال وشوبنهور وكانْت، أن مصدرَها هو انـزلاقُ المنطق بشكلٍ مفاجئ نحو العبثِ، أو نحو مخالفةِ ما يتوقّعهُ حسُ المستمع.

3- نظرية المصراع: ترى، على طريقة فرويد الذي درس قائمةً طويلةً من النكت، أن النكتةَ تساعد الإنسان في فتح مصراعِ لاوعيه وتحرير المكبوت فيه. ترسلُ حينها شحنةً عصبيّةً متدفّقة نحو عضلات الوجه والتنفّس تؤدّي إلى تفجّرِ صوتٍ يتعمّدُ مقاومةَ رقابتِنا الذاتية، وكسرَها في لحظة الضحك.

ثمّة، في نظرية المرح، أجناسٌ عديدة من النكت. منها «النكتة الفلسفية» على غـرار: قـال المفكّر السياسي برونهام لتلميذه: «كل إنسان يعرف كلّ شيء عن أيّ شـيء» ردّ التلميذ: «لا أعرف ذلك!» (التي تُذكّر بإشكالية «قطّة شرودنجر»). منها على سبيل المثال أيضاً: «ما وراء النكتة» (أو: النكتة حول النكتة)، على غـرار: «سـؤال: بماذا تبدأ النكتة التي يحكيها الرجل الأبيض عن الأسود؟ جواب: بِغمزةٍ ولطمةٍ خفيفة على الكتف!»...

في تصنيفِه للنُكت، يعتبرُ جيم هولت ما تُسمّى بالنكتة اليهودية (أو التلمونية) نكتةً تلعبُ على اللغة والمنطق أساساً، وتتأسَّسُ على «نظرية التنافر»، على غـرار نكتة الـجـدّة اليهودية التي كانت تراقب حفيدَها وهو يلعب على الشاطئ، قبل أن تجرِفه موجةٌ عملاقةٌ مفاجئة. صرخَتْ بكلِّ ذُعرٍ وحزنِ الدنيا: «إلهي أعدْ حفيدي لي، أتوسّلك!». تعيد موجةٌ جديدةٌ عملاقة طفلَها سالماً إلى الشاطئ. تنظرُ الجدّة باتجاه السماء معاتبة: «لكنه كان يحملُ قبّعة!».

خلاصة القول: إذا كانت الدراسات الفيزيولوجية الـطـازجـة تـحـاول فكَّ الأسـرار البيولوجية للضحك، فكتاب جيم هولت يفكّ بعض أسراره التاريخية والفلسفية. لعلّه أشبه بدراسةِ دكتوراه صغيرةٍ ولذيذةٍ جدّاً.

أتركُ له العبارةَ الأخيرة: «النكتة ثمرة العبقرية الإنسانية. عندما تكون نقيّةً مكثّفة تصير ضرباً من الفن!».

محسن العتيقي

كان ابن المعتز (861 - 908) سبّاقاً إلى تصنيف الهزل في كتابه «البديع» ضمن فنون القول تحت قاعدة (هزل يراد به الجدّ). لكن الهزل بالرغم من كونه إحدى منجزات العقل، فإنه لا يحتاج إلى إثبات منطقي. وفي المقابل غالباً ما تتطلب الجديّة قدراً من البراهين. إنهما كقطعتين مغناطسيتين في وضعية تنافر: كلما كثرت الجديّة قلَّ الهزل، ويحصل العكس. كما يتداخلان بالصورة التي وصفها عالم الفيزياء الألماني فيرنر هايزنبرغ (1901 - 1976): «هناك أشياء جادة لدرجة أن المرء لا يسعه إلا الضحك عليها».

ذَرّة الملح

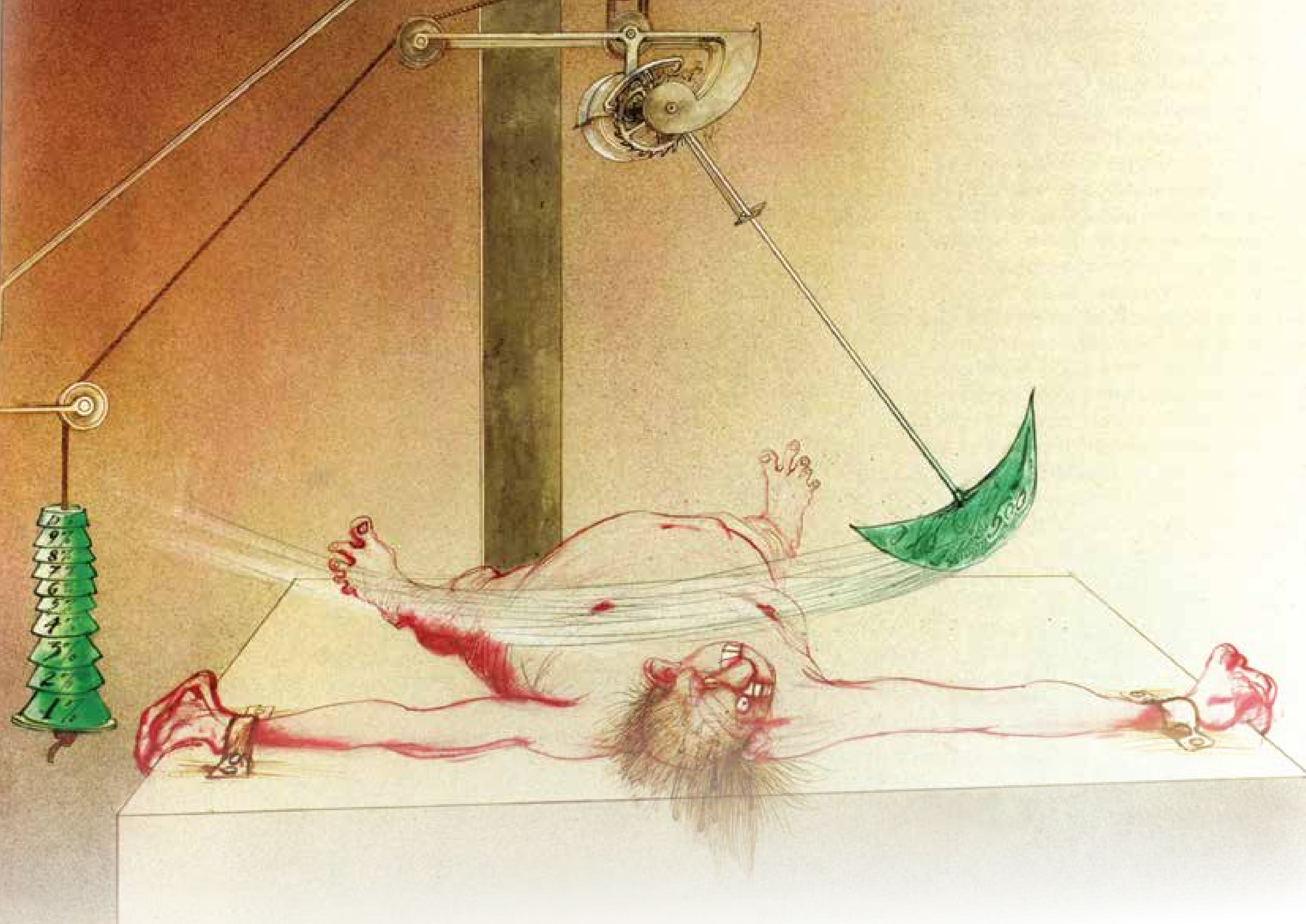
تقترن الجدّية بالموضوعية، وإذا جاز تقويض هذا الاقتران فالسخرية بتعبير غوته (1749 - 1832)، ذَرّة الملح التي تجعل ما يُقدَّم إلينا مستساغاً. وقد ضاعف هنري برغسون (1859 - 1941) في كتاب «الضحك» كمية الملح بتعريفه الفكر «ليس إلا الهزل متطايراً»، ويجد هذا التعريف البرغسوني أصولاً له عند كيركيغارد (1813 - 1855) القائل بالتأويل الفلسفي الساخر في معرض حديثه عن علاقة محبِّي الجمال بالحياة، والقنوط الداخلي الخاص الذي تتغذّى عليه تأمُّلاتهم الهزلية.

كان دانتي (1265 - 1321) واحداً من محبّي الجمال العظام: قابل السخرية بالسخرية في ذروة محنه وعزلته، ولم يكن بإمكان ملحمته الشعرية «الكوميديا» أن تصوّر الفقراء والأغنياء، الداعرين والقديسين، الأشرار والأطهار، الأبالسة والملائكة، وصنوف الويلات... دون نبرات التهكُّم والسخرية. ويعلّق المترجم المصري حسن عثمان في تقديمه لترجمة «الجحيم» (النشيد الأول من كوميديا دانتي) قائلاً: «يظهر أن الذين يتعرضون للويلات والعذاب يصبحون أكثر الناس تهكُّماً وسخرية».

لِنلفّ حول نفس الفكرة ثانية: إن هنري برغسون، تحيلنا مقدمة كتابه إلى أنه حين يكتب عن الضحك وعلاقته باللامبالاة وبالسهو وبالجنون «إنما يفعل ذلك بعقل المفكر الحزين الذي يرى أن ساعة الأنس ليست خالية من نكهة مرارة تفرضها تراجيديا الحياة، ويتساوى في الشعور بهذه المرارة الفيلسوف، واللامبالي من الناس». على أن هذه المساواة تجد مسبِّباتها عند برغسون في صلة القرابة بين التفكير المفرط والهزل، وكون هذا الأخير يجد بيئته الطبيعية في اللامبالاة. لكن هذا التأصيل المبدئي الذي يصف مغامرة تأليف كتاب فلسفي عن الضحك لم يصدر عن برغسون دون شيء من الهزل! ذلك أن موضوع الضحك شغل بشكل جاد كبار المفكرين منذ أرسطو، ولم يستقر معرفياً كشأن الكثير من سلوكيات البشر التي استوعبها الحقل الفلسفي والتحليل النفسي. وهذا ما جعل برغسون، وهو بصدد الدفاع عن أطروحته، يشبه بنبرة هزلية خوضه في موضوع الضحك « بالتحدّي الوقح في مواجهة التأمّل الفلسفي». وقياساً على هذا التشبيه الهزلي «قلما يكون الدفاع ممكناً دون شيء من الهزل» كما يقول نيتشه. على أنه سيكون أمراً خائباً لو اعتبرنا كتاب برغسون كتاب تسلية، فتقديم الكتاب ينصحنا بتفادي ذلك.

مجتمعي وخاص بالضرورة

يقر برغسون أن لا شيء هزلي خارج ما هو بشري، وإذ يبدو أن بعض الحيوانات قادرة على إضحاكنا، فإنها لا تفعل ذلك إلا بشرط تَضَمُّن حركاتها موقفاً يشبه مواقف البشر، وبالتالي يلاحظ برغسون أننا غالباً ما نستبعد هذه الملاحظة البسيطة والمغفلة التي ينطوي عليها التعريف المتداول «الإنسان حيوان يعرف كيف يضحك». ومادام الأمر خصيصة إنسانية، فإن برغسون يعمُّق بيئة الضحك، ويشترط في تحليله وضعه في



وسطه الطبيعي الذي هو المجتمع حتى يمكن تحديد وظيفته المفيدة التي هي وظيفة اجتماعية بالأساس. ومن ناحية أخرى أن نضع في الحسبان كون الضحك هو نوع من التجاوب مع بعض متطلبات الحياة المشتركة. هذه إحدى الخلاصات التي تقودنا إلى التأمُّل وضرب الأمثلة. يمكننا مثلاً التمتع بشتى صنوف الآداب والفن وحدنا داخل غرفة، لكن قلما يحدث أن نضحك في غياب الآخرين، وحتى حينما يحدث فثمة آخرين خياليين. لفهم هذا الاقتضاء الضروري لوجود آخَر ما أثناء الضحك يقول برغسون: «كم من مرة قيل إن ضحكة المشاهد في المسرح تكون أعرض كلما كانت الصالة ممتلئة أكثر». بل وقد دفعه تبيان اقتران الضحك بحضور الآخر إلى القول بأن الضحك مهما بدا صريحاً، فإنه يخفي فكرة تواطئية مع الضاحكين الآخرين. ومن هنا، وقبل أن تنتقل الكوميديا إلى فن قائم بذاته، فهي متأصلة في الحياة الواقعية بحيث يستطيع المسرح أن يتبناها دون أن يغير فيها كلمة. وحتى «تعلُّق الهزل في غالب الأحيان بالآداب وسخرية المفكرين إنما هو في الأصل تعلُّق بأفكار المجتمع المسبقة». وثمة رسالة نقدية في الجانب الآخر أراد برغسون توجيهها وهو ينبه إلى دراسة الضحك في فضائه المجتمعي، مفادها أنه من الخطأ تعريف الهزل كفضول يتسلّى فيه الفكر. فهذا تعريف يبقي على غرابة الضحك وعزلته عن النشاط البشري.

هكذا تخيلنا، من خلال برغسون، كيف يمكن تطبيق تعريفه «ليس الفكر إلا الهزل متطايراً» على محن دانتي التي لم يكن ليستسيغها دون تهكُّم وسخرية. وطبقاً للوصفة التي وضعها غوته «السخرية ذرّة الملح التي تجعل ما يُقدَّم إلينا مستساغاً»، وجد برغسون إمكانية العثور على صلة قرابة بين التفكير المفرط والهزل، وكون هذا الأخير يجد بيئته الطبيعية في اللامبالاة. وإذا أمكننا الذهاب إلى هذه البيئة الخاصة، فحتماً لن تكون هناك خرائط، فبرغسون نفسه يقول إنه لمن المدهش أن نضحك، وإنه من الصعب تفسير هذا السرّ الصغير، سرّ الضحك.

وكما يشعر المجتمع أنه في حاجة إلى التظاهر يجب أن يكون في الهزل شيء من التآمر الخفيف على المجتمع والسلطة.

ما أوصى به برغسون في كتاب «الضحك» يتلخص فيما يمكن أن يضاعف قراءة الكتاب، أو يحيل إلى تدوين خلاصات على هامشه. فهذا النوع من الكتب ليس للفهم بقدر ما يقيم تأويلات هنا وهناك. ومن ناحية ثانية، فإذا أخذنا في الحسبان أن ما يُضحِك في فرنسا ليس بالضرورة ما يُضحِك المصريين أو اليابانيين... فإن نموذج هذه القراءة يبرر اقتصاره على منطلقات برغسون وأحكامه، بحيث لم يكن بالإمكان التطرُّق إلى أنماط الضحك وصناعة الهزل عند الفرنسيين وغيرهم من الأوروبيين. ثم إن برغسون يقول بضرورة عدم تعميم تطبيقات الضحك وأمثلته، مع مراعاة الفروقات الثقافية والاجتماعية التي تنتج الذكاء الهزلي.



أيُّهما المُهَرِّج؟
أيُّهما السلطان؟

مؤمن المحمدي

تبدو الصورة وكأن حكايات المهرجين مع السلاطين تتشابه. وكأن كل رجال الصنف الأول في تاريخنا بهاليل. وكل علاقاتهم بالسلطان هي علاقة البهلول بهارون الرشيد. وربما كان علينا الانتباه. فالأمر ليس بسيطاً والعلاقة ليست هينة. والقصص، وإن كانت مضحكة، فإنه يبقى ضحكاً كالبكاء.

تحول الحاكم في تاريخنا إلى خليفة، والخليفة أصبح ملكاً، والملك غدا سلطاناً، ومع تضخُّم الأسماء تعددت الصفات، وانتفخت الذوات، وضاقت القصور بما رحبت. ولم يعد الأمر قاصراً على وزير، أو وزراء ودواوين ومستشارين وخلافه، أصبحت هناك حاجة ملحّة لظهور نقيض لكل هنا، نقيض يبرز حسن نقيضه؛ فالحكيم يلزمه مجنون، والمهمّ يحتاج تافهاً، والوَرِع يريد زنديقاً، والمقارنة بدأت منذ اللَحظة الأولى لوجود الإنسان. ألم يقارن إبليس بينه وبين آدم؟

على أن هنا ليس كل شيء، فالسياسة بشكل ما هي عالم تسديد الفواتير، والعباسيون لم يتخذوا المهرجين فقط لتضخم سلطانهم، وإنما لأن الموالي كانوا شركاءهم في الإطاحة ببني أمية. والشركاء ينتظرون دوراً. والدور ليس فقط في وزارة هنا أو هناك. الدور يظهر أيضاً في وجود الشخصية التي يحكون عنها كما يحكون عن الخليفة، فمن يسمح له الخليفة بالظهور إلى جانبه في الحكاية، بحيث يكون لدينا بطلان، مَنْ لهذا الدور إلا المهرج؟

هكذا ظهر أبو دلامة، الذي كان سابقاً على البهلول، وإن كان أقل منه شهرة. وأبو دلامة دخل التاريخ من حيث لم يكن لأحد قبله أن يدخله. دخل التاريخ باعتباره الرجل الذي يستعد حتى لهجاء نفسه لإضحاك الخليفة والحصول على هداياه.

عند أبي دلامة نقرأ الجانب الخسيس لمُهَرِّج السلطان، ورغم أننا لم نكن قد وصلنا وقتها بعد للمرحلة التي كان المهرج يصبغ نفسه بالألوان بحيث يساعد السلطان على الوصول إلى البهجة المستعارة، إلا أن أبا دلامة صبغ روحه بما هو أشنع.

مشاهد أبي دلامة في عصر السفاح ثم أبي جعفر المنصور، ومن بعدهما المهدي، مشاهد تحدد الملامح الأولية للمهرج، فإليه تنسب نظرية «الشيء لزوم الشيء» التي يعمل بها الكثيرون هذه الأيام، فهو الذي طلب من الخليفة كلباً للصيد، ولزوم الكلب أدوات صيد، ثم جارية تطبخ ما يصيده، حتى وصل به الأمر إلى طلب ضيعة ينفق منها على طلباته.

ويروى عنه استحلاله للمفاسد، بل إن ارتكابه لهذه المفاسد كان مقياساً لأهميته، فما فائدة المهرج إن كان صالحاً تقياً ورعاً؟ فكلما كذب احتيالاً للحصول على المال كان أليق بمهمته التي جاء من أجلها، وكلما كان أضيع للواجبات ملحت حكاياته وزادت عطايا السلطان له.

من بعد أبي دلامة تطوَّرَ الأمر مع البهلول في عصر هارون الرشيد. لم يكن البهلول مبتذلاً كأبي دلامة،، لم يكن مولى ولا ضائعاً. كان معارضاً صنديداً، اضطر تحت وطأة سيف الخليفة (لا ذَهَبه) أن يميل للريح، فاصطنع الجنون، وادّعى ذهاب العقل، وهو إليه أدنى من الخليفة.

كان احتياج السلطان للمهرج في قصص (البهلول - الرشيد) أعقد وأكثر تركيباً. فقد دخل إلى جانب البهجة. طلب الحكمة. فكان البهلول هو مرآة الخليفة، التي يرى فيها حقيقته.

الرشيد في الواقع رجل يطلب السلطة، لكنه في جوهره رائد الزهد. معاقر للخمر في الصورة، قارئ للقرآن في الأصل، مهادن في أمور يومه، لا يخشى في الحق لومة لائم إذا أمعنا النظر داخله متجرّدين، يفتقد الحكمة أحياناً في تصاريفه، وهو المملوء حكمة حتى النخاع.

كان الرشيد يلتمس في بهلول حقيقته المفتقدة، فكانت بينهما لغة خاصة، على ما كان بينهما من خصومة. وعندما تحدث البشر بجنون البهلول، كان تعليق الرشيد: «بل فَرَّ منا بدينه». فكان لا يعلم حقيقة الرشيد إلا البهلول، ولا يطلع على جوهر البهلول إلا الرشيد.

كانت المزاوجة، وانتقال النصيحة فيما بينهما يجعل التساؤل مطروحاً: أيُّهما كان المهرِّج، وأيُّهما كان السلطان؟

ويستمر الزمن، وتتعقد صورة المهرج أكثر فأكثر، وتدخل أطراف كثيرة في العلاقة، ونتوقف أمام السلطان «با يزيد» الملقب بـ«الصاعقة»، أحد أهم سلاطين الدولة العثمانية. وننظر إلى علاقته بمهرجه الذي لم يعد له اسم ظاهر، أصبح لقباً مجرداً: «مهرج السلطان».

وكما اختفى اسم المهرج، اختفى حضوره الفيزيائي من بلاط السلطان، تحول إلى دور، يظهر فقط عند الأزمات ليلعب دوراً في حَلّها.

وها هو الصدر الأعظم «جاندرلي باشا» (رئيس الحكومة) يجد نفسه في

أزمة سياسية، فالسلطان يريد الإطاحة بجميع القضاة. كان ذلك عام 1393، والأمر كله بدأ بشكوى من سيدة في حق أحد رجال الدولة، يظهر فيها فساد القاضي.

يكلف السلطان مخابراته بإعداد قائمة للقضاة الفاسدين، فتشمل القائمة أغلب القضاة، فيتجهز السلطان لجمعهم وإحراقهم.

هنا لا يجد «جاندرلي باشا» حلاً سوى المهرج، الذي يقول للوزير الأكبر: «تحت أمرك يا باشا، اتركها لي». ثم يبدأ في جمع أدواته، فلم تعد الكلمة هي آلته في نصح الحاكم، بل لم يعد النصح بحدّ ذاته مهماً بالقدر الذي كان عليه، المهم هم حلّ الأزمة السياسية.

ينطلق المهرج إلى الصاعقة متجهزاً في ثياب السفر، مستئذناً السلطان في السفر، يندهش السلطان! إلى أين يسافر هذا؟ «إلى بلاد الروم يا مولاي»، هكذا يجيب المهرج، وهكذا يتصاعد اندهاش حاكمنا: أي روم يا هذا؟

لا تحمل الإجابة تفسيراً مريحاً، بل تبعث على المرارة: سأذهب إلى الروم يا مولاي لاستقدام مئة كاهن وقسيس.

يبدأ السلطان في الفهم، لكن يستمر في التساؤل: «وماذا يفعل مئة كاهن وقسيس رومي في بلدي؟»، وكما استنتج القارئ الإجابة استنتجها السلطان: ليحلّوا محل القضاة الذين تنوي إحراقهم.

ولأن الزمان لا يتوقف، وتصاريفه لا حدود لها، فقد تطورت يوماً بعد يوم علاقة السلاطين بمهرجيهم. والملاحظ أن كل صورة من التي نقلناها، كانت تحمل داخلها الصورة السابقة لها، فقد اختزن مهرج السلطان «با يزيد» في تجربته خلاصة تجربة البهلول، وأضاف عليها من طابعه الخاص. والبهلول هو ابن بمعنى ما لأبي دلامة.

وعليه فإن مهرجي السلطان هذه الأيام هم خلاصة البهاليل والدلامات عبر العصور.

أين هم مهرّجو السلطان هذه الأيام؟

انظر حولك، لم يعد المهرج الآن يعمل رسمياً في صفة المهرج، انتقلت الأصباغ من الروح إلى الملابس في فترة ما، لكن الأصباغ الآن حديثة جداً، فهناك صبغة تحمل لقب مثقف، وأخرى تحمل لقب كاتب، وثالثة مستشار، ورابعة، وخامسة، وسادسة.

لا نظن أننا بحاجة لما يسمونه Political Correction. على أننا نؤكد أننا لا نقصد أن يعملوا في هذه الوظائف المحترمة، هم قوم لهم منا كامل المعزّة والتوقير، فقط نحن نتحدث عن صنف منهم، يعلّمون أنفسهم ونعلّمهم، ويعلّمهم الناس، و«فوق كل ذي علم عليم».





إيزابيلا كاميرا

روح نابولي

ساد الاعتقاد دائماً أن مدينة نابولي في إيطاليا فيها شيء مختلف خاص بها، مقارنة بغيرها من المدن الإيطالية. ومن ميزاتها روح الفكاهة التي يتحلى بها أهلها المشهورون بقدراتهم الإبداعية. وعلى الرغم من أنهم يعيشون في حالة من المعاناة الدائمة، بسبب أزمة اقتصادية مستحكمة على طول السنين امتدت من أسلافهم وقد تمتد إلى أحفادهم، إلا أنهم يفلحون دائماً في اقتناص الجانب الإيجابي من مواقف الحياة اليومية حتى المأساوية منها.

في شوارع نابولي، وهي مدينة رائعة تعجّ بالثقافة والتراث، كثيراً ما نصادف مشاهد تتميز بروح الدعابة التي يشقّ مدلولها على الغرباء - الذين لم يولدوا في نابولي أو المناطق المحيطة بها - بسبب استحالة تصديقها لدرجة أنها من العبثية بحيث أصبح يستحيل أن نراها إلا في نابولي.

وأحياناً تقابل الفكاهة في نابولي دون أن تبحث عنها، بل أحياناً ما تبحث هي عنك، مثل الطبيب الذي يدعى «أبو الموت» ولم يدرك هزلية أن يكتب على لافتة عيادته «الدكتور أبو الموت، أخصائي تغذية».. ما علاقة الموت بالتغذية؟ وهل يصلح من يموت أن يقدم نصائح غذائية للأحياء؟

وتستطيع أن تعثر على الفكاهة في نابولي في الكتابات العفوية التي تظهر على جدران المدينة في كل مكان، وتسخر من بعض المواقف، مثلما السيارة التي تتوقف في أماكن الانتظار المخصصة للمعاقين وفي اليوم التالي يترك مواطن لسائقها الرسالة التالية: «الغباء لا يعتبر إعاقة، ابحث لك عن مكان آخر». أو في الصور الفوتوغرافية، مثل صورة الشرطية الشابة التي تركب دراجة بخارية دون خوذة، وهي التي ينبغي عليها إنفاذ القانون، أو صورة تُبَيِّن شاباً تعلّق بأقدام شاب آخر أثناء تصليح جهاز لتكييف الهواء في نافذة عالية جداً، تحتها لافتة تقول: «إجراءات السلامة في العمل».

وصورة أخرى يمكن أن تراها في أي مكان، حتى على شبكة الإنترنت، لواجهة عمارة: مشجِّع الكرة الذي يضع علم الفريق الذي يشجعه في وضع جميل. كل هذا عادي، ولكن هناك في الطابق العلوي شخص آخر لا يحب هذا الفريق الذي يهزم فريقه دائماً، فيفرد ملاءة بيضاء يرسم عليها سهماً يشير إلى الفريق الذي تحته وقد كتب عليها كلمة «حرامية».. لكن ربما كانت العبارة الأكثر تأثيراً التي تتعلق بمباراة كرة قدم هي التي كتبت عام 1990 عندما فاز فريق نابولي ببطولة الدوري. وعلى جدار مقابر المدينة كتب أحد المشجعين عبارة موجهة إلى الموتى: «يا شباب، لقد خسرتم الكثير لأنكم لم تعايشوا هذا الحدث..».

ويدخل ضمن اللامعقول أيضاً لافتة دعائية لأحد الأحزاب السياسية تقول: «صوتوا لـ... فكرة نظيفة عن السياسة»، المشكلة أنها هذه العبارة كتبت فوق كوم ضخم من القمامة، هو أحد الأكوام التي تكدّست في مدينة نابولي كنتيجة تعيسة لإضراب طويل لعمال النظافة طافت صورها سيئة السمعة أرجاء العالم.

على عمود في حي ،أثري قديم وُضِعت لافتة من البلاستيك الأزرق جديدة جداً تحمل عبارة: «من فضلك، قمامة فقط، شكراً» تدعو المواطنين بهذه الطريقة إلى إلقاء القمامة في الشارع، أي أنه ممنوع إلقاء شيء في الشارع إلا القمامة.. معقول جداً...

العبارة المنهلة التي يمكن أن تقرأها على لافتة هي تلك التي كتبها صاحب أحد محلات الروبابيكيا، في حارة من حواري نابولي القديمة، وتقول: «أشتري التوابيت القديمة»، عبارة يعجز عنها أي تعليق..

ومن هذه الطرائف أيضاً عبارة وجدها أحد هواة جمع التحف الفكاهية في نابولي على بطاقة توضع على حقائب السفر لتشير إلى صاحبها. تقول العبارة على البطاقة: «الاسم: x، العنوان: x، المدينة: نابولي، الدولة: «أعزب» (خلط الرجل بين كلمتين تعني أحدهما الدولة والأخرى الحالة الاجتماعية، وكلتاهما تكتب على نحو متشابه باللغة الإيطالية) ماذا يمكن أن نقول؟

أختم بإعلان جنائزي حسب العادة التي لا تزال جارية في نابولي، عندما يلصقون إعلان الجنازات الذي يعلّقه الأهالي على جدران المدينة وخاصة في وسط المدينة التاريخي: في الإعلان كتبت أسرة المتوفّى الكلمات التالية: «فنشنزو يشكركم.. حتى من الدار الآخرة».

وتعتبر مواقع الإنترنت من الأماكن التي يتم البحث فيها بجنون عن العبارات الأكثر متعة. وهناك مسابقات كثيرة لاختيار الصور والقصائد والأغاني والعبارات الأكثر إضحاكاً. لأنه إذا كان صحيحاً أن الحياة اليوم تغلب عليها المأساوية، فمن الصحيح أيضاً أنه يجب، إذاً، مواجهتها بابتسامة، حتى يصبح كل شيء أكثر احتمالاً، بل أيضاً ممتعاً. وفي الحقيقة هناك موقع يُسَمّى «لنضحك حتى لا نبكي».

وهنا أختم بصورة لمجموعة غريبة من الناس احتلت مؤخراً شارعاً من شوارع المدينة بمظلات شواطئ ومقاعد بلاجات يرتدون لباس بحر عتيق ساخر، يثير الضحك لأنهم ارتدوها، في عزّ الشتاء، ورفعوا لافتات مكتوباً عليها عبارة: «من يستطيع أن يزعم أن هذا المكان ينقصه حمام سباحة؟»

ماذا لو واجهنا الحياة نحن أيضاً بمثل هذه الخفة؟ في نهاية الأمر فالفكاهة ليست إلا تصويراً للوجه الضاحك للواقع، مهما كان الواقع الذي تتحدث عنه، وفي أي مكان من العالم نوجد فيه.

الـمُـطَـرقِـعون في الأرض

بلال فضل

(1)

سألتني الباحثة عن تعريفي للكتابة الساخرة التي تحضّر رسالة ماجستير عنها لجامعة أميركية، فقلت لها إنني لست من الذين ينشغلون بتعريف ما يشتهون ممارسته، بل يكتفون باقترافه بشغف. قالت: أفهم ميلك إلى السخرية. لكن هنا سؤال رئيسي أوجهه لكل المبحوثين في الرسالة لكي يقدموا تعريفاً علمياً من وجهة نظرهم لفن الكتابة الساخرة. قلت لها: إذن فليكن تعريفي أن الكتابة الساخرة هي فن طرقعة البلالين البشرية. وقبل أن تقاطعني واصلت قائلاً: وهو تعريف يرجع الفضل في صكّه إلى أحد عظماء الساخرين في بلاد العرب (أبونا) صلاح جاهين الذي وضع منهجاً علمياً للكتابة الساخرة في رباعيته التي قال فيها «ولـدي ،إلـيك بـدل البـالـون ميت بالون.. انفخ وطرقع فيه على كل لون.. عساك تشوف بعينيك مصير الرجال.. المنفوخين في السترة والبنطلون». قالت لي ببلاهة: هل يمكن أن نجد تعبيراً أشد رصانة لكلمة الطرقعة؟، فحكيت لها نكتة شهيرة عن مواطنين أجـروا حـواراً مع قناة تليفزيونية حكومية خَيَّرَتهم بين أن يكونوا مع الرئيس المتهوّر أو الرئيس المراوغ، أو الرئيس الرصين الذي يحكم البلاد حالياً، فاختاروا طبعاً أن يكونوا مع الرصين. لكنها لحسن الحظ لم تفهم



النكتة، ولا علاقتها ببحثها عن تعريف علمي رصين للكتابة الساخرة.

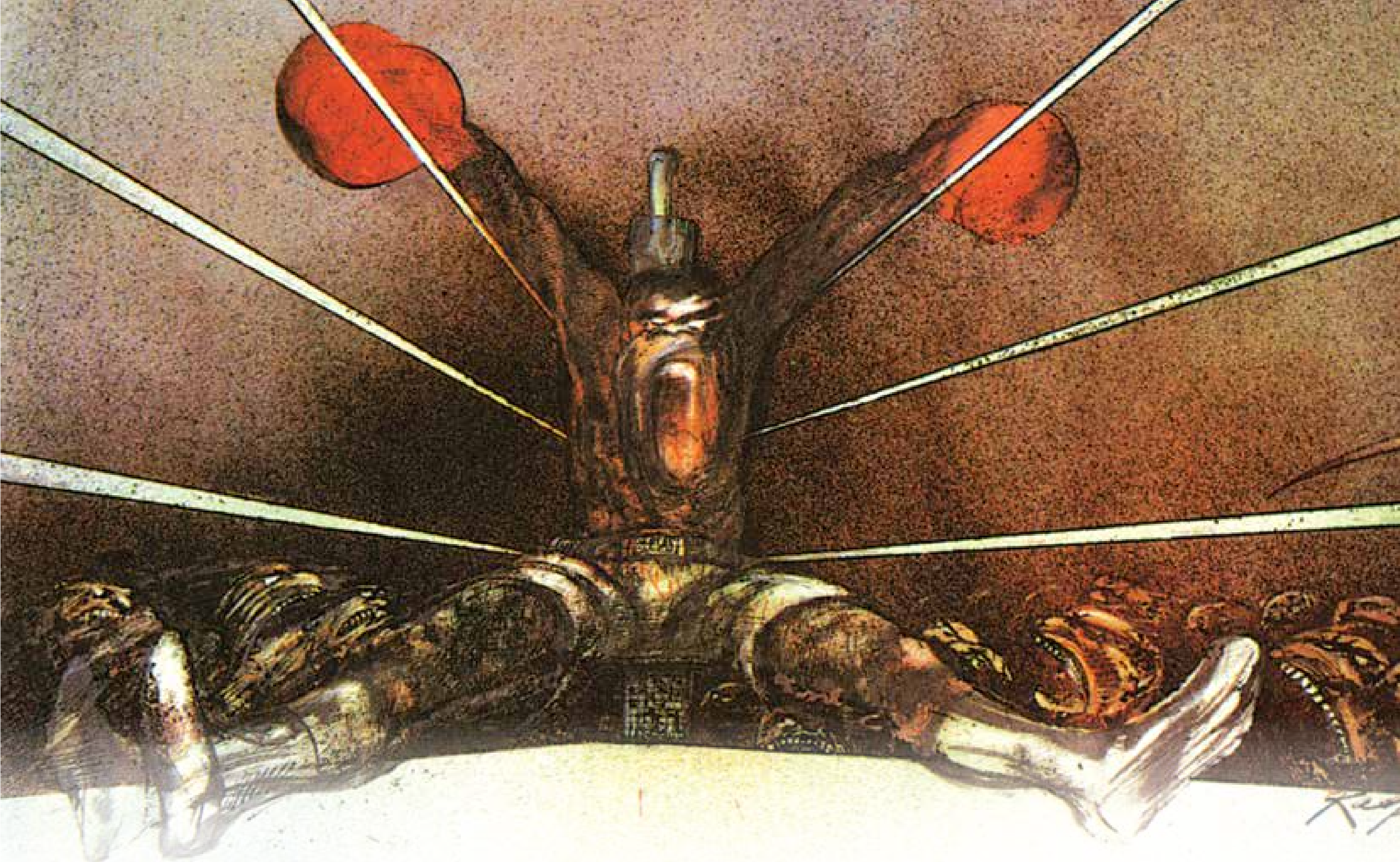
(2)

على مرّ العصور، كان الذين يحتلون مواقع السلطة في بلادنا العربية المنكوبة يتظاهرون أمام شعوبهم بالعظمة والتماسك والقوة والصلابة. لكن كل ذلك كان ينهار فوراً أمام أبسط تعليق ساخر ينبع بين الناس، فينفضح كم هم متهرئون وعصبيون وعديمو الثقة بأنفسهم و«منظر على الفاضي»، لكن يكون على الساخر أن يدفع ثمن فضحه لتلك الحقيقة غالياً. وهو ما جَسَّدَه صلاح جاهين أيضاً في رباعيته الشهيرة «أنا قلبي كان شخشيخة أصبح جرس.. جلجلت به صحيوا الخدم والحرس.. أنا المهرج خفت ليه قمت ليه.. لا في إيدي سيف ولا تحت مني فرس».

قدر الساخرين المرير في أوطاننا أدركه، من قبل، عظيم آخر جمع بين السخرية والشعر هو عمّنا بيرم التونسي طبقاً لما يرويه عميد الساخرين العرب عمّنا محمود السعدني الذي أكرمني الله بصحبته في الدنيا، وأسأله أن يجمعني به في جنان الخلد التي أعدها للساخرين، يقول السعدني: «في بداية حياتي الصحافية أكرمني المولى العزيز بالجلوس في حجرة واحدة مع العبقري الخالد بيرم التونسي. وكان بيرم في نظر جيلنا أسطورة من الأساطير. كان كاتباً ساخراً وشاخراً أيضاً... ولأن عمّنا بيرم كان شعبياً وبسيطاً فقد توطّدت الصلة بيني وبينه، وكان في لحظات صفوه يحكي للعبدلله عن معاناته في المنفى وعن دوخة يني التي تعرض لها في الغربة. النصيحة الوحيدة التي أسداها للعبد الله، أن أهجر الأسلوب الساخر الذي أكتب به، وأوصاني باتباع الأسلوب الحنجوري بحيث تحمل المقالة عدة أوجه، تقرؤها فتتصور أنها هجاء، ويقرؤها غيرك فيتصور أنها مديح. كلام من نوع الشواشي العليا للبرجوازية، والشفق المنهق على قفا الأفق، كما يكتب السادة الحناجرة، أو كلام على طريقة السادة السناكحة نسبة إلى سنكوح بن مزاحم الذي كان والياً على ديوان الإنشاء للقائد أبرهة. وكان عليه أن يكتب الرسائل والفرمانات بلغة يفهمها جميع البشر من روم ومن عرب وعجم وفرس وزنوج، فكان يكتب في رسالته شيئاً من شنديار يلوح في السواهيلي، ويكشف عن رجل ملم نشطل مكارف مظروم على خوشبي أمديد زغتي. وقال لي عمّنا بيرم التونسي: «إذا التزمت بهذا الأسلوب الساخر ستكون حياتك في مهب الريح وأيامك أسود من الزيتون المدهون بالورنيش، ولياليك ياصاحبي أزرق من الهدوم المصبوغة بالنيلة، لأنه لايغيظ المسئول إلا أن تتناوله بأسلوب ساخر يهتك ستره، ويكشف حقيقته، ويمزق الثوب الكاذب الذي يحرص على أن يظهر به أمام رؤسائه، لأن المسئول عادة مايكون مثلنا، غلبان وتعبان ومهزوم في داخله، ولكنه يحرص دائماً على الظهور وهو في مكتبه العاجي في صورة تخالف حقيقته، فيتعمد أن يعوج رقبته أو أن ينفخ أوداجه، فإذا سخرت منه فقد نكأت جراحه. واللعب في الجراح يستفز ويهيج صاحبها، ويجعل منه وحشاً يتصرف كالنمر الجريح.».


محمود السعدني

عمنا السعدني لم يستمع إلى نصيحة بيرم قط، بل إنه لم ينصح بها أحداً من تلامينه أبداً، واختار - مثل بيرم - أن يدفع ثمن سخريته غالياً، لكنه بعد عمر من العذاب كتب قائلاً: «بالرغم من القهر الأزلي والعذاب الأبدي. هل أفضل للكاتب أن يعيش عيشة موظف الأرشيف، أم



يعيش على سَنّ القلم كما يعيش المقاتل على حدّ السيف؟». وبالطبع لم يتأخر كثيراً في إعلان اختياره قائلاً: «العبد لله يتمنى أن يعيش عيشة بيرم التونسي وأن أحظى بشرف خدمته في كل مكان ولو كان في تخشيبة قسم الخليفة»، وهو اختيار استعدته عندما أُحِلت إلى النيابة العامة بطلب من حاكم ليبيا العقيد الأبدي معمر القذافي لأنني كتبت عنه مقالاً بعنوان (الرجل الأخضر). يومها سألني وكيل النائب العام: «لماذا اخترت أن تكتب هذا المقال بأسلوب ساخر؟». وعندما أجبت: «هل يمكن سيادتك أن تسأل العقيد معمر القذافي لماذا يحكم بأسلوب مثير للسخرية؟» اعتبر وكيل النيابة إجابتي استخفافاً بجدية التحقيق. ولتلطيف الأجواء حكيت له ما قاله عمُّنا بيرم لعمِّنا السعدني، وعندما سألني بذكاء نادر عن علاقة ما رويته بالقضية، قلت له في حركة جنون أنقذتني يومها من السجن على ذمة التحقيق أنني حكيت ذلك فقط كمقدمة لطلبي استدعاء الكاتبين الكبيرين محمود السعدني وأحمد رجب والفنان الكبير مصطفى حسين للشهادة في القضية بوصفهم جميعاً سبق لهم ارتكاب فعل السخرية الشنيعة من القذافي، ثم استعنت بكتب للسعدني كنت قد أحضرتها معي لأنني وجدت فيها أكثر من فصل يمسح بالقذافي بلاط الصحراء سخرية وهزلاً، واستشهدت بالرسومات التي كان يقوم بها أحمد رجب ومصطفى حسين ضد القذافي أيام خلافه الشهير مع السادات في أواخر السبعينيات. وهي رسومات وصلت إلى درجة رسم القذافي جالساً على «القصرية»، وهي شيء بلاستيكي منحه المصريون هذا الاسم ليس نسبة إلى قصور الحكام بل إلى قصور الأطفال عند الذهاب إلى الحمام والجلوس عليها ليقضوا حاجتهم.

يومها أُقفل محضر التحقيق بعد ضمّ كتب محمود السعدني إلى أوراق القضية كدليل على أن ما كتبته من ألفاظ ليس متجاوزاً، بل سبق لأساتذة الكتابة الساخرة استخدامه، وبعد أن تم الإفراج عني بضمان محل إقامتي خرجت من دار القضاء العالي إلى مكتبة دار أخبار اليوم لأشتري نسخاً جديدة من كتب السعدني لتكون مستعدة لمصاحبتي إلى النيابة في أي قضية قادمة.

(3)

هناك طبعات متعددة من الكتابة الساخرة يمارس فيها الكثيرون السخرية من الزوجات، ومن غلاء الأسعار، ومن العلاقات العاطفية، ومن عبث الحياة، ولها ولِكُتّابها كل التقدير. لكن أرفع ألوان الكتابة الساخرة سيظل دائماً ذلك الذي يمارس بشغف فن طرقعة البلالين السياسية. لكن مشكلة هذا النوع أن ثمنه في أوطاننا غالٍ جداً، ويتطلب أن تكون شخصاً طويل البال عريض الصبر دائم التشحيم لمراوح صدرك وقادراً على التعايش مع أي مصيبة تحطّ على رأسك بسبب ما تكتبه، فتجد في الذهاب إلى المحاكم والنيابات بَرَكة إلهية تدفعك للتواصل مع قاع المجتمع ورؤية أشياء لا يراها غيرك من الكتّاب المعزولين عن الواقع، وتعتبر أن قول أمك لك على الدوام بأن «لسانك ده هيجيبك ورا» تحذير لطيف أكثر من كونه نبوءة حتمية، وأن حرص بعض أصدقائك على إهدائك نسخة من كتاب «شعراء قتلتهم قصائدهم» هو قلة ذوق ليس أكثر، لأن العالم تغيَّر، ولم يعد فيه سلاطين يخوزقون الشعراء الهجائين، فقد أصبحت هذه مهمة شعبية لا يحتكرها السلاطين فقط، وتدرك أن الكتابة الساخرة ستجعلك تعيش تجارب مدهشة لا تحدث بسهولة، منها مثلاً أن يقول لك أصدقاؤك إنهم صلوا الجمعة في مسجد ما، وإن الإمام دعا عليك في الخطبة «وللأسف. اضطررنا نقول: آمين.».

أدخل إلى الموضوع بلا تمهيد بسبب ضيق ميدان المناورة هنا. فـ (الكلب) صحيفة فريدة ظهرت في سورية منذ بداية خمسينيات القرن العشرين، بمبادرة من صدقي إسماعيل مدرّس الفلسفة الشاب في ثانويات دمشق، وهي صحيفة مجازاً لأن مؤسسها لم يحصل على امتياز لنشرها حيث لم يطلبه من أحد، ولم ينشرها كونه يكتبها بخط يده نسخة وحيدة من أربع صفحات من ورق المربعات.

غازي أبو عقل

كلب يعضّ بحذر

أما أسلوبها فهو موزون مُقَفّى (موزون ربما كان غير متزن حتماً)، لمعالجة الحوادث المهمة محلياً وعالمياً في السياسة والأدب وغيرهما. موزون مقفّى قلت دون أن يكون شعراً. هنا إذا كان بالمستطاع تعريف الشعر أي أنه ابتكر للصحافة أسلوباً سهلاً ممتنعاً يحميها من أرجال المتطفلين عليها، وترك على الصحافة لمسة شعرية من تأثير إيقاعات «البسيط والخفيف والرجز».

(الكلب) مستمرة على هذه الشكل تماماً، باستثناء التلاؤم مع بعض التقانات المعاصرة لناحية مساحة الورق، وذلك منذ ستة عقود حتى بعد رحيل مؤسسها عن دنيانا في خريف العام 1972. ولا يترك استمرارها أثراً على الرأي العام، كغيرها من الصحف، لأن قرّاءها يُعَدّون على أصابع اليدين، مما يؤكد جدوى قمع الرأي الآخر بخاصة إذا كان ساخراً ونقاداً. وبذلك يضفي القمع على (الكلب) «قيمة مضافة» مضاعفة حتى إذا كانت بعض مقالاتها دون السوية المطلوبة فنياً. كما أن احتجابها عن النشر علناً، يحميها من النقد الذي قد يوجّه إليها. وهو مهم لكل عمل «إبداعي» مهما كان شأنه.

ينبغي لي المسارعة إلى تقديم عينات مما نشرته (الكلب)، ولكن ليس قبل التنويه بأن المقتطفات المقدمة يعود أقدمها إلى نحو نصف قرن من اليوم، كما تجاوز عمر أحدثها ربع القرن على الأقل. ولا يخفى أن النص الصحافي الموزون المقفّى يفقد قيمته بين عشية وضحاها، على نقيض الشعر الوقور الجاد الذي لا يبليه الزمن من نوع:



إذا بلغ الفطام لنا صبيّ
تخرّ له الجبابر ساجدينا

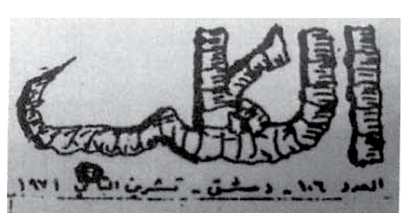
كتب أستاذنا مؤسس (الكلب) «وصية» إلى ابنه، أيام انتشرت في سورية أواخر ستينيات القرن العشرين بين الأجيال الشابة عادات كإطلاق الشعر أو التفنن في تصفيفه وارتداء أزياء غريبة ذات ألوان فاقعة، وذلك على سبيل إظهارعدم رضاهم، فبادرت قيادة البعث إلى مكافحة الظاهرة، وأقامت مخيمات لترويض الشباب. وهي محاولات مازالت مستمرة بذريعة ضبط هندامهم. بينما الهدف ضبط أدمغتهم. ولدينا في غزة وغيرها أمثلة حية.

جاءت الوصية في زاوية التوجيه التربوي تحت عنوان: أيها الولد:

لا تصبــحْ مثلي يا ولــدي
بل قلّـد زعــران البـلدِ
فَتّـح عينيك وكن حَــذِراً
مني، من عقلي، من عقديِ
حتــى من قولي أمس: لـقد
قَصَّرتَ بدرسكَ فاجتهدِ
أو شَعْــركَ.. صار له ذنبٌ
إن لـم تحلقْهَ تُنــتقَدِ
حتى مــن رأيي فيكَ وفي
جيلٍ يتفاقــمُ بالعَـددِ
يتَمردُ، يرفضُ، يَخْلعها
مــن سقف البيت إلى الوتد
فالثـــورةُ لـم تولْـد إلا
فــوق الأنقاضِ .... ولم تَلدِ
أجيالُ الأمـسِ ستجرفها
أجيالٌ تأتي بعد غد

كثيراً ما كان صدقي إسماعيل يوحي بأنه يمارس الهزل دون هدف. لكن المتابع للأحوال العامة في الأيام التي ينشر فيها «هنره» يكتشف المغزى الكامن في ما يكتبه. من هذا القبيل مقطوعة كلبية عنوانها فلسفة النبات. هذه مقتطفات منها:

الكلب
لا تبلى حرية الصحافة إلا إذا لم تستعمل
Le chien
Journal satirique



رأيٌ إليــهِ قَـدِ انتهيتْ
الـزرعُ أعقــلُ مــا رأيتْ
يَنمـو طليقاً في الفضا
ء الـرّحبِ لا يُغـريه بيتْ
متـــشبثٌ بـــالأرض ليـ
س يقــولُ: أفضلُ لــو مشيتْ
شـــاهدتْهم يتنازعـــو
نَ على الحمـاقةِ فانتحيــتْ
ورأيتُهم جَحدوا الموا
ســمَ والفصــولَ وقد وفيــتْ
وعرفتُ ما فعـلوا وقـــد
فعلوا الكفايةَ فاكتفيتْ
ورويــتُ أمثـــالاً لـــها
مغـزى وهــذا ما رويتْ:
قــــالَ الجـــبانُ لنفســـهِ:
لو كـانَ لي سهــمٌ رميتْ
وسمـعتُ فــرُّوجاً يصيـحُ
بفِــرنِ صاحبِـهِ: استويتْ
وزجاجةُ الويســـكي تُغمـ
غمُ :قد سكرتُ بـما احتويتْ
مَثلٌ يقــولُ: إذا غــوى
قــومي وما ارتدعوا غَويتْ
أُعجبتُ بالـلا منتـمي
وإلى جَــماعتهِ انتــميتْ
كَـمْ وحدويٍّ قـــالَ يومَ
الانفصـالِ لقــد بَكَــيتْ
حــدثَ انقلابٌ فـي العرا
قِ فقيل: دبَّــرهْ الكويتْ
أُمثـــــولةٌ معـــــروفةٌ
قد نالَ غـــيري مــا اشتهيتْ
لَعَـنَ الإبــاءُ أبــا الذيـ
ن أَبوا لذلك مــــــا أَبيــتْ

أشعر بالحرج لمحاولتي «تفسير» بعض جوانب فلسفة النبات، فهي كتبت بعد هزيمة حزيران/يونيو 1967 وانسحاب الجيش السوري من الجولان، مما يحّمل البيت القائل:(متشبث بـالأرض ليس يـقـول: أفـضـل لو مشيت) معنى مختلفاً تماماً. وهكنا أكثر الأبيات الأخرى التي تسخر من وقار الشعر الرصين الجاد.

بعد مدة من كتابة فلسفة النبات، ظهر تصريح للقائد البعثي العراقي علي صالح السعدي أثار ضجة كبرى: «لقد أتينا إلى السلطة في قطار أميركي بتمويل كويتي» فاكتسى قول صدقي: «حدث انقلاب في العراق فقيل دبَّره الكويت» قيمةً مضافة بمفعول رجعي.

ظهرت ذات يوم في مطلع سبعينيات القرن العشرين، نشرة ترفيع ضباط الجيش. ومنهم عميد من أصدقاء الأستاذ صدقي المقربين جداً، حيث رُقّي إلى رتبه اللواء، فظهر في (الكلب) باب جديد لتهنئة الضباط المرفّعين. ومنهم صديقه الحميم الذي تلقّى تهنئة تعبّر عن مشاعر كُثر نحو ضباط جيشهم: نهنّئكم بمرتبةِ اللواءِ.. لنا ولجيشنا طولُ البقاءِ.

أكثر ما نشرته (الكلب) كان بقلم مؤسسها غير أن أصدقاء قلائل شاركوا في تحريرها قبل رحيل المؤسس، انتقيت منهم مراسل الصحيفة في اللاذقية، الأستاذ أحمد إبراهيم عبد الله مدرّس التاريخ، برغم قلة مشاركاته المنشورة لأنه كان يفضل الاحتفاظ «بكلبياته» في دفاتره.

في بداية خمسينيات القرن العشرين بنت وزارة الدفاع نادياً للضباط على

شاطئ اللاذقية. كان مبنى فخماً في تلك الأيام، شاءت الظروف أن يكون مجاوراً لنادي المعلمين الذي كان مجموعة من «العشش» جدرانها من الطين وسقفها من القصب والسعف. لفت هذه التناقض نظر الأستاذ أحمد كلما كان يسبح عائداً إلى قاعدته في نادي المعلمين، فكان يضاهي بين المبنيين، بين فخامة نادي الضباط وتواضع نادي أساتذتهم. فكتب هذا التعليق أيام كان الضباط في بدايات نشاطهم الانقلابي للهيمنة على السلطة

لنا نادٍ وللضباط نادي
هما رمزٌ لأوضاع البلادِ
عجبتُ لمن يشاهد نادِيينا
ويرضى أن يظلَ على الحيادِ
عجبتُ لمن يشاهد نادِيينا
ولا يمضي لإعلانِ الجهادِ
ومن لم يُرضِ أمته بشيء
فرأيي أنه يُرضي الأعادي

وبين تلك المرحلة وبين هزيمة 1967 لم يتوقف أستاذنا عن توجيه نقده الساخر لمظاهر الخلل كلها. ولابد من التنوية بما كتبه في نهاية 1967 عندما انتشر شعار انصرام عام الهزيمة دون سقوط النظام:

قالوا مضى عامُ الهزيمةِ وانقضى
والشعبُ يرسفُ في القيودِ ويرزحُ
فأجبتُهم عامُ الهزيمةِ راسخٌ
أنا لا أحسُ بأنه يتزحزحُ
نحنُ الذين مضوا ونمضي وحدَنا
أما الزمانُ فثابتٌ لا يبرحُ
قالو سننجح في غدٍ فأجبتُهم
إنّا إذا صرنا يهوداً ننجحُ
انظُر إليهم إنهم من نصرهْم
يترنّحون... وشعبُنا يترنّحُ
العامُ يمضي حين نحزمُ أمرَنا
ونزيل آثارَ العدو ونمسحُ

ثم يجيء هذا البيت الجارح كالسيف:

أقوى من النصر المُبينِ هزيمةٌ
لا شيٌ يُحزنُ بعدها أو يُفرحُ

يبدو لي وجود نوع من النفور بين محرري (الكلب) وبين الشعر الجاد الوقور، بخاصة ذلك الذي كان يُلقى في المهرجانات. وما أكثرها! والأمثلة وفيرة في الصحف. سأنوّه بمهرجان شعري شهير أقيم في دمشق في عام 1971، على ما أذكر، حضره الجواهري، وبدوي الجبل، وعمر أبو ريشة، ونزار قباني، وغيرهم. كان صدقي إسماعيل يترأس الأمسيات الشعرية بصفته رئيساً لاتحاد الكتاب. تمخّض المهرجان عن تعليقات ظهرت في الكلب، كان أهمها مداخلة مراسلها في اللاذقية الأستاذ أحمد إبراهيم الذي كتب:

في بلادي والشعُر فيها عقيمُ
صار للشعر مهرجانٌ عظيمُ
مهرجانٌ هزّ العروبةَ حتى
لتنادتْ بالخوفِ منه التخومُ *
مهرجانٌ حربٌ فشعرٌ دفاعٌ
كان يُلقى فيه وشعرٌ هجومُ
إنما الشعرُ في بلادي سلاحٌ
أينَ منه الميراجُ والفانتومُ
بُعِثَ الشعرُ في بلادي فكَمْ
عاد إلى الشعر شاعرٌ مرحومُ
أنا بالبعثِ مؤمنٌ فانظروه
كيف أحيا العِظَامَ وهي رميمُ

كانت البلاد تعاني الاحتلال لجزء من أرضها. والمصاعب تتفاقم. والشعراء الوقورون يبيعون كلام الحماسة، فأبى الأستاذ أحمد في ختام مقطوعته إلا أن يطلق رصاصة الخلاص على الشعر والشعراء قائلاً:

في بناءٍ من حَقّه التهديمُ
ليس يُجدي الإصلاحُ والترميمُ

في الجعبة من كلبيات الأستاذ أحمد إبراهيم مقطوعات مدهشة وَأَدَها صاحبها طائعاً في دفاتره التي اختفت بُعيد رحيله عن دنيانا منذ نحو عقدين من السنين. ولما أرادت دار نشر دمشقية معروفة جمع بعض ما أمكن إنقاذه في (ديوان)، لم توافق الرقابة على نشره.

كان صاحب دار النشر هذه من هواة الشعر. يستقبل دورياً في منزله شعراء كُثراً، منهم الجواهري، ومُظفر النواب أحياناً، وسليمان العيسى غالباً، وآخرين ممن لا يتسع المجال لذكرهم، وكثيراً ما حضر مندوب (الكلب) تلك الأمسيات (لتغطيتها) لحساب صحيفته التي نشرت ذات يوم في عدد صدرَ في بداية تسعينيات القرن الماضي هذه الرسالة التي وافاها بها مندوبها:

قالَ لي كلبٌ من الشعرِ هَربْ
لا يليقُ الشعرُ إلا بالعرَبْ
عندهم في كُل بيتٍ شاعرٌ
قبلَ أن يَحبو على الشعرِ وَثبْ
جعلوا الشعرَ لديهم بقراً
كلما مسهمُ الضّرُ.. حَلبْ
جُبنهم أخرجَ منه جبنَه
هكذا ينقلبُ الشعرُ ذَهبْ
هكذا الشاعرُ يُمسي تاجراً
يتسلى في دكاكينِ الأدبْ
أدمَنوا اسْتدرارَ ضَرْعٍ واحدٍ
للمعاني.. وهو من دهرٍ نضْبْ
رَكَّبوا المدحَ على الشعرِ كما
ركَّبَ اللّهُ لمن شاءَ ذنَبْ
يمدحونَ الكلبَ يوماً فإن
أضجروهُ. مدحوا داءَ الكَلَبْ
عادةٌ في القوم مستحكمةٌ
مثلما استحكَم في النُوق الجَربْ

الحديث عن (الكلب) لا ينتهي. وأختمه «بحكمة عدد» صدر منذ أكثر من أربعة عقود: وَحنارِ من ذكرِ الحقيقةِ فالجماعةُ لا تعي...

* (الإشارة إلى إسرائيل)

ظاهرة البرامج التليفزيونية الساخرة

انتقام المغلوبين

د.علاء عبد المنعم إبراهيم

غزت البرامج التليفزيونية الساخرة العديد من الشاشات الفضائية العربية في الآونة الأخيرة، وبخاصة في دول الربيع العربي، حيث وَجَّهت هذه البرامج طاقتها الكاملة صوب نقد الأوضاع السياسية، ونقد السلطة الحاكمة ومعارضيها في الوقت نفسه، ومتابعة التطورات اليومية المتلاحقة.

يتم هذا كله في إطار ساخر يستقبل نوعين من الاستجابات: المباشرة (المصطنعة في الأغلب) داخل الأستوديو، وغير المباشرة (الحقيقية) في منازل المشاهدين. وقد حققت هذا البرامج نسبة مشاهدة مرتفعة للغاية، مما جعل بعض هذا البرامج يحتل المرتبة الأولى في قائمة أعلى نسب المشاهدات على مستوى البرامج كافة، وبالطبع تلقَّفَ القائمون على القنوات هذا النجاح بالترحاب مما حفَّزَهم إلى حشد إمكاناتهم المادية واللوجستية لإنتاج برامج تعتمد على هذا النمط الساخر. وفي بعض الأحيان إغراء بعض مقدّمي البرامج للانتقال ببرامجهم الناجحة من شاشة فضائية إلى شاشتهم مستغلِّين في ذلك كل الوسائل الإنتاجية الناجعة وأبرزها العروض المالية الخيالية.

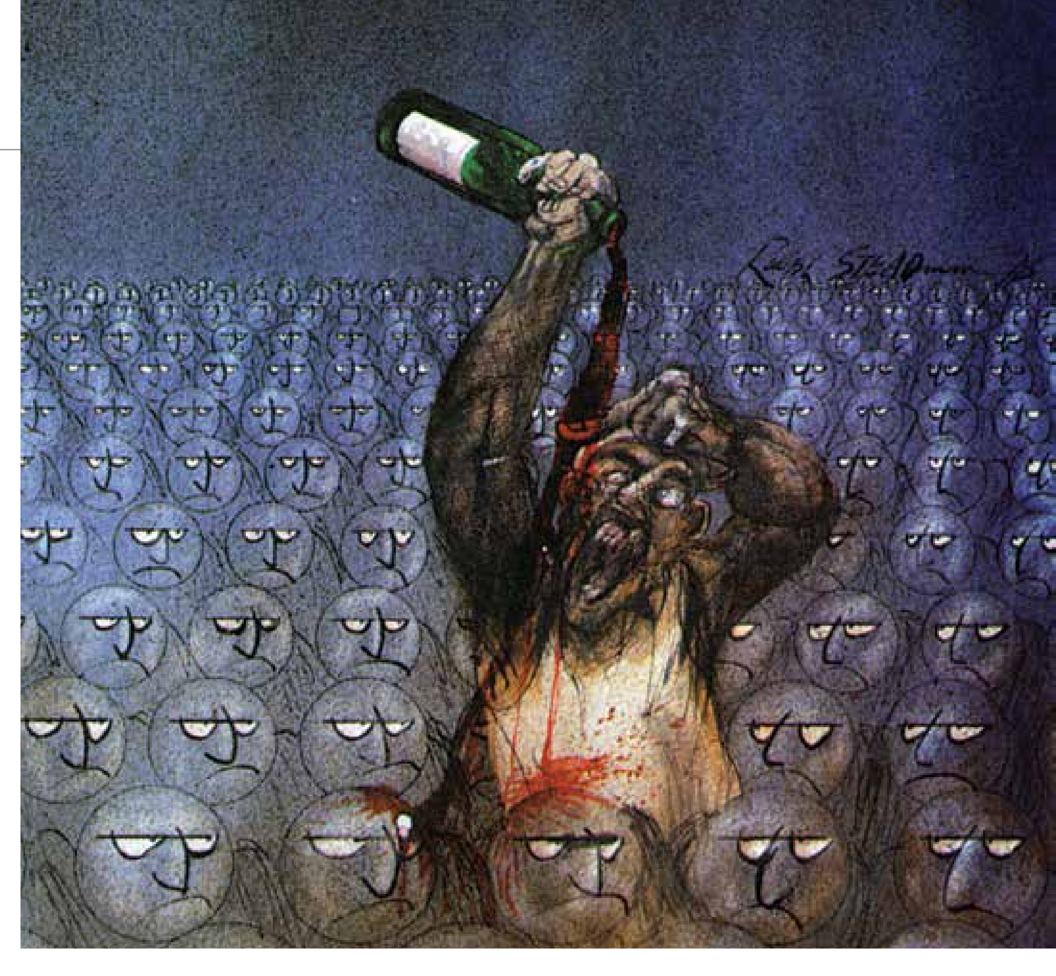
وقد أثارت هذه النوعية من البرامج ردود أفعال متباينة على المستوى النخبوي، فتعامل معها البعض بوصفها ظاهرة إيجابية ترسِّخ لثقافة الحرية، حرية الرأي والتعبير، وتؤكد أن لا أحد فوق النقد بما في ذلك رأس السلطة، حتى وإن شابَ هذه البرامج بعض التجاوزات اللفظية، فمثل هذه الخروقات لا تنفي قيمة البرنامج الباذخة في النَّيْل من السلبيات الاجتماعية والسياسية وبخاصة في المراحل المشوشة كفترات الانتقالات السياسية التي تخطلت فيه الأوراق، ويتداخل فيها سياق الحرية مع نظيره الفوضوي على مستوى الممارسات. وبينما يلتمس هذا الفريق المبررات لهذه التجاوزات يرفض فريق آخر (معظم أفراده من المتعرضين للنقد) نعتها بالتجاوزات، ويصنفها ضمن جرائم السبّ والقذف التي يقع صاحبها تحت طائلة القانون، مؤكداً أن السكوت عن هذا الأمر سيفتح الباب لفوضى مجتمعية عارمة لا يبررها مجال الحرية المسموح به الآن، وبخاصة في ضوء التباين القيمي بين المجتمعات العربية والمجتمعات الغربية المنشئة لهذه البرامج بالأساس، ووصل الأمر بهذا الفريق إلى تحريك بعض الدعاوى القضائية تجاه مقدِّمي البرامج ومنتجيها، بهدف وقف بثِّها.

على الرغم من التباين السابق في ردود أفعال النخب تجاه هذه النوعية من البرامج، فإن الحقيقة التي لا تقبل الجدل أن هذه البرامج قد نجحت في استقطاب اهتمام شريحة كبيرة من المتلقين التقليديين غير المصنّفين سياسياً الذين ألفوا أنفسهم يتحرّون موعد إذاعة البرنامج وموعد إعادته. وأصبح انتظار وقت عرضه طقساً تقليدياً تحشد له الأسرة البسيطة سُبل المتعة القليلة المتاحة من مقبلات ومشروبات. وفي كثير من الأحيان ابتسامات مسبقة.

أنا أسخر... إذن أنا موجود

ما السرّ، إذن، وراء هذا التدفُّق لبرامج السخرية، وما لاقته من استجابات إيجابية نافرة على مستوى التلقي؟ هذا ما نحاول تجليته في هذه المساحة المحدودة قدر ما وسعنا.

علينا بداية ألا نتعامل مع السخرية بوصفها أداة مهمَّتها الوحيدة بثّ روح الدعابة داخل السياق الجمعي فهذا لا يعدو أن يكون أحد وجوهها المتعددة، فالسخرية - التي تُعَدّ أحد أبرز معالم الشخصية في المجتمعات المغلوبة على أمرها أو التي تقع في مواجهة العديد من الصعاب كحال المجتمع المصري على سبيل المثال- هي الآلية الفارهة التي يلجأ إليها الطرفُ الأضعف في إطار ثنائية القاهر والمقهور. إن القهر المادي والقهر المعنوي اللذين تتعرض لهما الذات يضعانها بإزاء اختيارين: الأول الاستسلام لهذا القاهر، أو مقاومته. ولأن المقاومة المادية تغدو في كثير من الأحيان خطوة مؤجِّلة تصبح المواجهة المعنوية هي القادرة على تحقيق التكافؤ بين الطرفين. وتتمثل المواجهة المعنوية هنا في منح الذات نفسها أحاسيس الانتصار على الآخر من خلال تأسيس مباراة ذهنية تعادل المباراة



الواقعية التي تدرك أن الغلبة فيها ستكون للطرف الأقوى مادياً. ولأن المباراة ذهنية فأدواتها تختلف وقوانينها تتباين. وهنا تتبدى البراعة الشعبية في توظيف عنصر الفكاهة الذي تُشَكِّل السخرية أحد عناصره المائزة. فالسخرية من الآخر والضحك منه تقدم الطمآنينة المعنوية للذات التي تشعر أنها الأقوى. هذه القوة التي خَوَّلَت لها التفوق المعنوي ممثلاً في القدرة على السخرية منه.

تبدو البرامج التليفزيونية الساخرة مفعمة بالحس الفكاهي - الذي هو «استجابة معقدة لا يمكن اختزال مسبِّباتها بسهولة لتكون سمة واحدة أو مجموعة صغيرة من السمات» - الناتج عن الحالة الانفراجية التي تطرح نفسها على السياق كفعل ختامي لحالة التوتر الدرامي الناتجة عن الوضع المأسوي المهيمن على السياق المعيش من وجهة نظر الطبقة الاجتماعية المتابعة، فالفكاهة تتولد من حالة التوتر في الموقف الهزلي التي عادة تتصاعد حتى تنفرج فجأة عن طريق الانفجار، مصحوبة بالضحك بصفة عامة. فالمشاهد المنتمي لطبقة تتعرض لضغوطات الواقع بمرارته الناعقة يجد نفسه في مواجهة صراع مع السياق الواقعي الجديد (في مجتمعات الربيع العربي بصفة عامة) الرافض لحضوره والمتعمّد قهره عبر ممارسة يفسّرها البعض قدرية. ويفسرها البعض الآخر تعمُّية تتمثل في اضطرابات الفترات الانتقالية. هذا الصراع الذي يسهم في تكوُّن موقف حياتي درامي ناضج يتمثل في ثنائية القاهر والمقهور. وإذا كانت السلطة بطبيعة الحال تتموقع في موقع القاهر فإن المتلقي الشعبي يجد نفسه محصوراً في خانة المقهور الذي يسيطر الطابع المأسوي على أقداره كلها، وبقدر ما يرتفع المؤشر الدرامي الناتج عن حالة التوتر الاستقبالي بالنسبة للمتلقي لتبعات هذه الحالة بقدر ما يتضاعف الحسُ الفكاهي بتحول هذه الحالة المأسوية إلى حالة فكاهية عبر عنصر السخرية الذي يخلط الملهاة بالمأساة بما يستدعي مفهوم الفكاهة الذي هو «تلك الصفة في العمل أو في الكلام أو في الموقف أو في الكتابة التي تثير الضحك لدى النظّارة»، وذلك من خلال قهر المسبِّب الرئيس في هذه المأساة وهي السلطة، بتحويلها إلى موضع للتأمُّل والانتقاد اللاذع عبر شيفرة مباشرة تنتقم منها وتقهرها من خلال تحقيق الاعتلاء النفسي عليها، فمقدم البرنامج ومساعدوه عندما يسخرون من هذه السلطة إنما يصدِّرون هذه الحالة الانفراجية إلى المتلقي الذي يكتشف هشاشة هذا الكائن المخيف السلطة بصورتها الذهنية الراسخة في تلافيف الوعي الجمعي بوصفها صنواً للقهر والاستبداد وإمكانية مواجهتها عبر سلاح السخرية الناجع. هذا الانكشاف الذي يولِّد حالة انفراجية جديدة تعيد الإيقاع الدرامي إلى استقراره، وتمنح المتلقي درجة النجاح الكاملة. فالفكاهة تمتاح هنا من حالة التوتر التي تسبق اللحظة الانفراجية، حيث إنه «قد يساعدنا استغراق سيكولوجي معين مع شيء ما في توليد التوتر الذي ينفرج بعد ذلك من خلال إحدى النكات». فحالة الضحك التي يستقبل بها المتلقون المشاهد الساخرة - التي تتخذ السلطة وممارساتها وقراراتها وفي بعض الأحيان سماتها الشخصية مادة لها - تقدِّم مؤشرات لإمكانية التعامل معها بوصفها حيلةً بديلة يلجأ إليها الوعي الشعبي للوصول إلى هدفه. فالسخرية هي البديل الاستراتيجي الذي يستعين به السياق الجمعي عندما يتبدّى له عجز وسائله التقليدية عن تحقيق غايته أو عندما يدرك أن فاعلية مقاومته لا يمكن أن تتمدد لتحقِّق له مآربه، بما يجعل السخرية إحدى هذه الوسائل، ومن ثم تصير السخرية وفق هذه القراءة التحليلية إحدى تنويعات الممارسة المقاومتية للثقافة الشعبية. فالمقاومة التي يتسلح بها الأفراد المغلوبون على أمرهم، وهم يصارعون الظروف المأسوية ترتبط بحضور عنصر الفكاهة الذي يكتسب كينونته بدوره من اتساقه وتناغمه مع عنصر مقاومة الموت، هذا الاتساق الذي ينتقل بعنصر الفكاهة من دوره الاستتباعي، بوصفه أحد استجابات فعل السخرية، إلى دوره الاستبدالي، باعتباره فعلاً بديلاً للهزيمة أمام سلطان الموت.

إن احتفاظ البرامج التليفزيونية الساخرة بوهجها على مدار الفترة السابقة بفضل دعم المتلقين وتفاعلهم الإيجابي معها يظل دليلاً ناجعاً على مهارة الشعوب التي تبدو ساكنة في مراوغة الفشل الحياتي ومهادنة الاستلاب والفقد وقهر الموت، وعلى قدرة السخرية في أن تنوب عن هؤلاء الغلابة في مقاومة السلطة مما يرشِّحها بقوة لأن تكون بالفعل «فتوة الناس الغلابة» الباكين والضاحكين، الجادّين والساخرين، المهادنين والمنتفضين، المستسلمين والثائرين.

الكوميديا والديكتاتورية:

نجوم الضحك على الجمهور



راشد عيسى

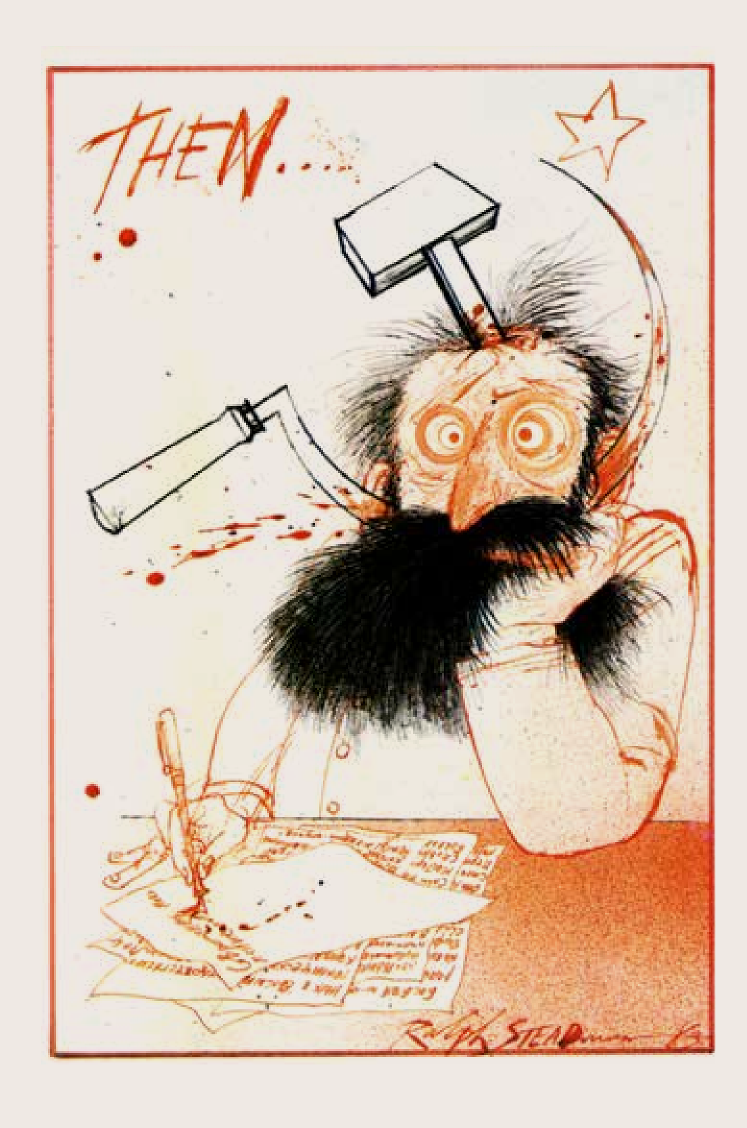
ولد المسلسل السوري الكوميدي الأشهر «بقعة ضوء» مع بداية حكم الرئيس بشار الأسد. وكان من الجرأة بحيث اعتبر علامة على نوايا جدّية بالإصلاح في خضم الحديث عن طور من التحديث والتطوير تدخله سورية في عهد الرئيس الشاب. المسلسل كان جريئاً بالفعل. تطرق إلى موضوعات وشخصيات وحكايات كان تناوُلها مُحَرَّماً، مثل ذلك النقد الشديد الذي طال أجهزة المخابرات: بطشها، وجهلها، وجعل من رجل المخابرات أضحوكة. لكن نظرة إلى الكيفية التي وُلِد فيها المسلسل، ومن هم أولئك الذين حملوا لواءه لعدة أجزاء تالية، ستدلنا بوضوح إلامَ ترمي مثل هذه الكوميديا في كنف السلطان، الكوميديا التي تنشأ في بلاط الملك، وبإشارة منه.

لقد بات معروفاً في أوساط الفنانين السوريين أن هذه الكوميديا التليفزيونية، التي كتبها عدد من المؤلفين السوريين على مَرّ السنين، وعرضت على القنوات التليفزيونية الرسمية مراراً وتكراراً، ولدت بقرار من شخصية سورية نافذة. كان الممثلان الكوميديان باسم ياخور وأيمن رضا من بطانة تلك الشخصية، فأوحى إليهما بتلك الفكرة التليفزيونية وأطلق أيديهما. سخّروا لذلك أفضل الخبرات التقنية والإنتاجية، كما أحسن الممثلين والكتاب، ورغم ذلك لم ينج العمل مرة من مقصّ الرقيب الذي كان يبدو دائماً ملكياً أكثر من الملك. وصحيح أن المسلسل سخر من رجل المخابرات، ونقل شيئاً من هموم رجل الشارع، لكنه كان دائماً تحت الطلب، إلى حد أنه استُخدم بوضوح للنيل من شخصيات معارضة، من بينها شخصية نائب برلماني رُفِعت عنه الحصانة ودخل السجن لسنوات بسبب معارضته ونقده للنظام إبان «ربيع دمشق». النائب المعارض قُدّم في حلقة تليفزيونية على أنه تاجر مخدرات أفسد الأجيال، وحين وصل إلى البرلمان راح يمثل دور المعارض.

كيف يمكن لنا أن نصدق عملاً معارضاً من هذا الوزن، وفي ظل نظام شمولي، إذا لم يكن من ورائه ما ينتفع به النظام؟ وأياً كانت أهداف النظام من وراء العمل يمكن القول إن الثورة السورية الراهنة أثبتت أن النظام كان من الجبروت والقوة بحيث اعتقد أنه لا يمكن لمسلسل أن يؤثر فيه. وبالعكس كان العمل نوعاً من التنفيس، والإيحاء بأن سورية قد تغيرت مع عهد الانفتاح، حيث الخصخصة، والصحف والقنوات التليفزيونية الخاصة. وبالطبع إلى جانب تمرير رسائل عبر هذا العمل الذي كسب ثقة الناس، التي زاد منها هذا الصراع المستمر للعمل مع جهات الرقابة. في النهاية لا نحسب أن هناك أي مفاجأة بوقوف القائمين على المسلسل باسم ياخور، وأيمن رضا إلى جانب النظام منذ الأيام الأولى للثورة السورية.

إنها في النهاية كوميديا مدجّنة، كوميديا تنفّس الاحتقان عند الناس، وتسلّي السلطان، هي كوميديا البلاط، كما شعراء البلاط وكتابه وخدمه وأبواقه. لكن ذلك لا يلغي أن كثيرين ممن عملوا فيها، الكتّاب خصوصاً، حاولوا قدر الإمكان توسيع الهامش، والاستفادة من مساحة القول التي أتيحت، وقد أثبتوا صدقيتهم حالما اندلعت الثورة في البلاد، حيث انخرطوا فوراً في التظاهرات المناوئة للنظام، واعتُقل بعضهم مثل الكاتب والممثل محمد عمر أوسو، والكاتب والممثل عدنان زراعي الذي ما زال معتقلاً إلى اليوم.

أما نجم الكوميديا الأشهر في سورية، الفنان دريد لحام، فكان موقعه إلى جانب النظام محسوماً بشكل مبكر، كانت مسرحياته الكوميدية التي تجرأت على شيء من النقد في عزّ الرعب الأكبر في البلاد، ورغم ذلك كان محتفى به. ولم يكن من تفسير لذلك سوى أنه يؤدي ذلك الدور الذي يُظهر النظام بصورة أحسن مما هي عليها في الواقع. كان لحام بإمرة النظام، إن قال له تخلّ عن موقعك كسفير للنوايا الحسنة للأمم المتحدة فلن يتردد، وإن أمره بقيادة رحلة مع فنانين آخرين إلى غزة سيكون سباقاً، ورغم أن دوما، وداريا، وبرزة أقرب إليه، إلا أنه لن يفكر حتى بالالتفات إلى تلك الأحياء التي قالت «لا» للشرطي الذي صفعه ذات يوم، كما ورد في إحدى مسرحياته. كان لدريد برامجه في قناة «المنار» التابعة لـ «حزب الله»، الداعم الأول للنظام، وظهر في عدد من البرامج الحوارية والمقابلات ممجّداً للنظام. ولم يكن بحسبان أحد أن يخرج



دريد عن المسار الذي رسمه لنفسه، أو رُسِم له. وهنا يفسر البعض موقف دريد بكلمة واحدة: انتمائه للطائفة الشيعية. تماماً كما يفسّر موقف أدونيس بانتماؤه للطائفة العلوية.

لحام عموماً فقد بريقه ككوميديان بعيد أعماله الأولى بالأبيض والأسود، مثل «صح النوم»، و«حمام الهنا». كانت تلك الأعمال شعبية، كوميديا قائمة على المقالب البسيطة والالتباسات المضحكة. فقدت أعماله ذلك الضحك الصافي منذ دخلتها لوثة السياسة. كل ما قدمه دريد خارج أعماله الأولى مُفتعَل، خصوصاً ما حمل على موضوعات وتلميحات سياسية. النموذج الذي أحبه الناس في (غوار الطوشة) قد يكون مثل تلك المشاهد حول (قبقاب غوار) ذلك الحذاء الخشبي المصنوع خصوصاً للاستعمال في حمام السوق الشعبي، حين أراد غوار أن يتخلص من قبقابه، وكلما ظن أنه تخلص منه لا يعرف كيف يعود إليه ثانية وكأنه قدره. كان على دريد لحام أن يبقى هناك، في ذلك القبقاب. السياسة في أعمال دريد كانت ملفقة، مدّعاة، وتبدو أشبه بعزف على وتر عاطفي لم يكن دريد ليحتاجه ليعزز من وضعه كنجم. خرج خاسراً من تجربته المشتركة مع الشاعر الراحل محمد الماغوط الذي أعلن غضبه من دريد بسبب استقوائه على نصوصه في «كاسك يا وطن»، وسواها. خسر الماغوط، كما خسر جمهوره العريض حتى لو صفق له حيناك. دريد نفسه كان على الدوام يدرك أي غوّار خسر، وأمضى كل حياته التالية محاولاً استعادته. ويمكن اليوم أن نرى بوضوح كيف خسر دريد، وخسرنا، (غوّار الطوشة)، وبالذات بسبب لوثة السياسة التي ظلت تحوم في فضاء الحاكم.

الأمر نفسه حدث لفنان الكوميديا الأشهر عربياً، ونعني عادل امام، الذي وقف إلى جانب نظام مبارك، مستنكراً قيام ثورة ضده، مُدَّعياً أن لا علم له بالفساد الذي يعمّ البلاد. وبالطبع يتساءل المرء هنا: مَن الزعيم الذي كان إمام يوجه له النقد اللاذع في مسرحياته؟ ألم يدرك ماذا تعني ردود فعل الناس على مسرحياته؟ ألم يتعلم منها شيئاً؟ لقد ثبت في النهاية أن إمام ليس سوى مهرّج القصر، مثله مثل دريد لحام وباسم ياخور وأيمن رضا وسواهم. مهرّج قد يُسمح لها ببعض كلام لا يُسمَح به للآخرين. ولكن على أن يبقى ضمن سكة النظام.

عادل إمام «النجم الكوميدي لا يفهم الدعابة إذا تعلق الأمر بشرف رئيسه»، يقول ناقد. وبالفعل لو نظر المرء إلى وجهه وانفعالاته أثناء دفاعه عن الرئيس المخلوع حسني مبارك لوجد أنه أمام محارب لا كوميديان. تبدو تلك العلاقة مفهومة تماماً مع سخاء إنتاجي من نظام مبارك على أعمال إمام، فحين يساهم العساكر المصريون بكامل عتادهم وقيافتهم العسكرية ليكونوا كومبارساً في أعمال عادل إمام لن يكون هنا الأخير إلا شاكراً ومطالباً بترسيخ هكذا نظام، بل وبالمزيد عبر المطالبة ببقاء جمال مبارك باعتباره الوحيد الذي يفهم المطبخ السياسي المصري على حد تعبير إمام، إلى حد أن ثوار مصر الجدد أطلقوا عليه لقب «زعيم التوريث»، بعد أن كان «الزعيم» وحسب، نسبة إلى مسرحيته «الزعيم» التي قدم فيها النقد الأكثر لنوعية للزعيم الحاكم، الأمر الذي صفق له الناس مراراً ودائماً على أساس أنه يقصد الزعيم مبارك. هكذا كسب إمام في مرحلة سابقة أن يتوّجَه الناس زعيماً مقابلاً لذلك الزعيم الفاسد الذي فضحه إمام،

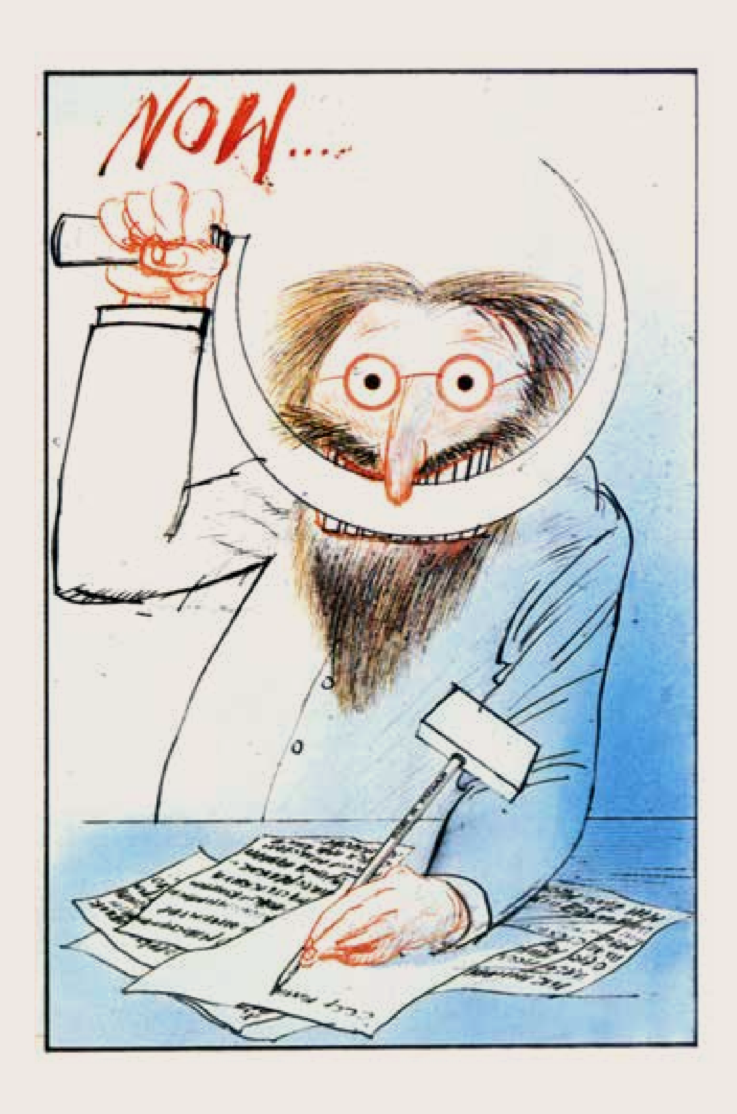
ولكن الأخير سرعان ما خذلهم، وكان أول المدافعين عن مبارك، قائلاً: إن الثوار ما هم إلا مندسون، منغماً تماماً بالنظريات التي ترددها السلطة. وبعد سقوط مبارك سينقلب إمام، سيبدّل جلده كي ينجو من احتقار الجموع مُدَّعياً أن مبارك خدعه، فلم يعد يرى ما يعصف بالبلاد من فساد واستبداد!

الظاهرة الأكثر غرابة بين الكوميديين العرب هي ظاهرة اللبناني زياد الرحباني، الذي يبدو أنه خسر مكانته الكبيرة بين أجيال الشباب إثر وقوفه العنيد مع النظام السوري. الرحباني كان صادماً بالذات لأنه في وقت سابق، خصوصاً أول دخول الجيش السوري إلى لبنان منتصف السبعينيات، انتقد النظام السوري أشد انتقاد، غير أنه انقلب على نفسه وتاريخه، وانضم إلى أكاذيب المؤامرة الكونية التي تُحاك ضد سورية. الأجيال الجديدة راحت تستعيد برامج وتعليقات كوميدية لرحباني التي تبدو وكأنها قيلت اليوم في النظام السوري، من دون أن يشكّل ذلك أي حرج لزياد ومناصريه.

إن وقوف نجوم الكوميديا أولئك إلى جانب الظلم والاستبداد، الذي بلغ في سورية حدّ الذبح والقتل على الهوية، وبلغ مرتبة الإبادة والتطهير العرقي من النظام للشعب، يثبت أن عقماً كبيراً أصاب تلك الكوميديا وهؤلاء الكوميديين، فالكوميديا لا يمكن إلا أن تكون ضد النظام القائم، لذلك هي فن شعبي، أقرب إلى الناس، إلى السواد الأعظم منهم، لذلك غالباً ما تأتي الكوميديا بذيئة، صادمة، ولا تأبه للقواعد، وبالتالي لا يمكن أن تكون من فنون البلاط. قد تكون الكوميديا الإيطالية الارتجالية، التي تعتبر مصدراً لكثير من الأعمال الكوميدية العظيمة، نموذجاً للكوميديا الشعبية التي تُستنبط من الشارع مباشرة وتعود إليه، ومنها استقى الايطالي داريو فو أعماله الكوميدية غير القابلة للترجمة، وبالضبط لأنها بنت الشارع، ابنة بذاءته ونكتته اللاذعة التي لا يمكن أن يحتملها سلطان.

قد تكون النكتة الشعبية أكثر تعبيراً عن الكوميديا الحقة التي لا تراعي ولا تجامل ولا تحسب حساب نظام أو قانون، ونعرف جميعاً كمية النكات التي قيلت في الحكام العرب، وإلى أي حد كانت لاذعة ومخبأة وتودي بمن يتداولها في غياهب السجون. فكيف يستوي الأمر مع كوميديا تنتعش في بلاط الملوك والسلاطين وتحظى بالأوسمة والدعم؟ لقد تقلّد دريد لحام بالفعل من رئيسه وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة، كما حظي عادل إمام بدعم إنتاجي غير محدود من نظام مبارك.

الديكتاتورية تشكل مادة خصبة للكوميديا، ولا يمكن للكوميديا والدكتاتورية أن يكونا على تصالح، ينبغي أن نتذكر عبقري الكوميديا الرائع شارلي شابلن، الذي استوحى جزءاً من نمطه الكوميدي من شخصية الزعيم النازي أدولف هتلر، وصولاً إلى تجسيده شخصية هتلر في فيلم «الدكتاتور العظيم». غير أن شابلن الأمريكي لم يكن على خصام فقط مع نموذج الدكتاتور الألماني، بل مع قوى الاستبداد في بلده، في الفترة المسماة «المكارثية»، نسبة إلى السناتور جوزف مكارثي، الفترة التي كانت التعبير الأشد بين قوى الاستبداد والحرية، وبقي شابلن آثرها كل الفترة المكارثية في أوروبا.



سما المصري
شجاعة في الوقت الضائع

سيد محمود

قبل عدة شهور كتبت مقالاً عن ظاهرة «سما المصري» تلك الراقصة الشعبية التي حَوَّلَها مسار الثورة المصرية المتعثِّر من راقصة إلى منتجة خطاب سياسي مناهض للإخوان المسلمين. ورأى البعض أن «الكليبات» التي تقدمها وتنهض على حس شعبوي يصعب تفاديه، يمكن أن تشكل أحد أبرز الركائز التي تساهم بفعالية في هزّ الصورة التقليدية لأنصار الإسـلام السياسي، لاسـيما في الطبقات التي تعاطت مع ما تقدمه بوصفه فناً رفيعاً.



من المؤكد أن جانباً كبيراً من نجاح الكليبات الأولى لسما المصري جاء بسبب توافر آليات عمل تخلَّت عنها فيما بعد

وأشـرت يـومـهـا لإعـجـاب ناشطة يسارية كانت في قلب الحراك الثوري الذي جاءت به 25 يناير في مصر، وهي الناشطة سلمى سعيد التي قالت خلال مؤتمر عن العلاقة بين الثقافة والثورة: «أعتبر الكليب الذي قدمته الراقصة سما المصري عن الثورة المصرية، أقرب لي من كل الأغنيات التي حاولت أن تنسب نفسها لهذا الحدث الكبير.».

آنذاك كانت سما المصري تضرب ضـربـتـهـا الـثـانـيـة، وتـنـشـر على (اليـوتيـوب) ثـانـي كليب تقدمه ضد جماعة الإخـوان المسلمين والرئيس المصري محمد مرسي شخصياً.

لكن ضربتها الثالثة رغم أنها ركزت على السخرية من خطاب مرسي الذي تحدث فيه عـن الأصـابـع التي تعبث بمصر لم تحقق أي نجاح يذكر، وأظهرت معدلات التصفّح عبر (اليوتيوب) تدنّي شعبية سما المصري. وهي المفارقة التي يركز عليها هذا المقال.

فمن المؤكد أن جانباً كبيراً من نجاح الكليبات الأولـى لسما المصري جاء بسبب توافر آليات عمل وعلامات تخلت عنها في المحاولة الثالثة التي جاءت مع شيوع أنماط من السخرية السياسية برع فيها إبراهيم عيسى باعتماد تقنيات (ستاند آب) كوميدي، وباسم يوسف الذي يعتمد على نمط من الكولاج يوازن بين تدفّق البصري والتعليق السياسي الـذي يـركّـز أسـاسـاً عـلـى الـمـفـارقـة بمحمولاتها الجسدية.

وفي حالة سما المصري يبدو للمتابع أن العملين الأول والثاني جاءا بطريقة لم تكن خالية من شجاعة خاصة أن عنوان الثاني كان «يا حباسجية، يا تجار الـديـن» وانطوى على نقد لاذع للنخبة الحاكمة في مصر. واستندت الأغنية التي تضمنها الكليب على ثيمة مـأخـوذة مـن أغنية شعبية مصرية معروفة سهلت من تداولها في الحياة اليومية في مصر، حيث يتم النظر دائماً إلى هذه «التيمات». رأس المال التراثي - كـمـا يـرى أحـمـد زايــد- يـعـوّض عن غياب رأس المال النقدي. وفي أحيان كثيرة يحقق حضور التراث كرأسمال ثقافي حماية للفئات المحرومة (التي تستقبل عـادة هـذا النوع من الأعمال) ضد النزعة الاستهلاكية المادية. وهنا يبرز ما يسميه عالم الاجتماع المصري أحمد زايـد بـنـور الاستخدام السياسي للتراث، ولكننا لسنا هنا إزاء استخدام «تــراث فـي مـواجـهـة حـداثـة»، وإنما توزيعات متباينة لكل منهما تتسم بعدم التكافؤ عبر فئات المجتمع المختلفة. ومن ثم فإن أعمال من هذا النوع تعمل على ترميم فجوات ثقافية/اجتماعية عبر استنادها على المعطى السياسي الشائع في المجال العام.

وقبل أقل من عام لم تكن سما المصري أكثر من راقصة مغمورة جربت حظها في التمثيل في أفلام أشهرها فيلم «الدادا دوي» مع النجمة ياسمين عبد العزيز، حيث ظـهـرت فـي مشهد لـم يـزد على خمس دقائق أدت فيه دور فتاة ليل، لكنها واصلت العمل في أفلام تجارية حتى نالت شهرة كبيرة مع طرح فيلمها «على واحدة ونص» الموسم الماضي، وواكبته بحملة دعاية دفعتها لترويج مزاعم عن قصة زواجها من نائب سلفي في البرلمان المصري المنحلّ هو أنور البلكيمي.

ورأى كـثـيـرون أن الـمـصـري لم تتمكن من تأكيد واقعة الـزواج، لكنها استثمرت قصة انكشاف كذب ادعاءات البلكيمي بـتـعـرّضـه لاعـتـداء مسلح عـلـى طـريـق الـقـاهـرة- الإسـكـنـدريـة الصحراوي ولسرقة مبلغ مالي، حيث أثبتت التحقيقات خضوعه لعملية تجميل أنف. أكدها أحد أساتذة جراحة التجميل مشيراً إلـى أن النائب قام بإجراء عملية تجميل داخل المستشفى يوم الحادث. كما لفت إلى أن الآثار التي ظهرت بوجه النائب ناجمة عن عملية التجميل، وليس عن اعتداء مجهولين عليه، كما ذكر لوسائل الإعلام.

وبسبب الشهرة التي نالتها قصة البلكيمي صعد نجم سما المصري في الفضائيات التي رتبت لأكثر من مواجهة بينها وبـيـنـه لتقصي صـحـة واقـعـة الــزواج. وكما راجـت القصة بسرعة انطفأت بالسرعة ذاتها لـولا أن سما عادت بـ «كليب» جديد قبل أن تنطفىء شعلة الثورة. وهو كليب يؤكد كذلك سعيها نحو الشهرة مهما كـان الثمن المدفوع.

وقبل أن تركز جهدها على الرئيس مرسي قدمت أول كليب مصور سخر من مشروع «النهضة» الـذي يـروج له الإخـوان، ثم كانت ضربتها الكبرى بـ «كليب» «يا حباسجية، يا تجار الدين» الـذي عـدّه الكثير من نشطاء الثورة

المصرية (عملاً ثورياً). وهي قناعة تكشف تطابقاً ظاهراً بين خطاب الثورة الذي تمثله سلمى سعيد فعلياً والخطاب الذي تروج له سما المصري بهدف «الاستهلاك السريع ومسايرة سلعة رائجة هي الهجوم على الإخوان اعتماداً على إنتاج منخفض التكاليف وصور بكاميرا فقيرة. وفي الغالب داخل غرفة نوم الفنانة. لكن مخرجه وضع العلم المصري في الخلفية بهدف إثارة الانتباه والتأكيد على أنه «ثوري». كما أنهاه بشخص ضخم البنية يباغت الفنانة، ويسعى لترويعها. وقبل أن تظهر خوفها ينتهي الكليب بصراخ أحد الدعاة المعروفين فضائياً «هاتوا لي راجل». وهي إشارة دالة من المصري التي تنفي عن نفسها تهمة الخوف من ناحية، ومن ناحية أخرى تثبت علامة «التجريس» التي تراكم فيها على خبرة شخصية مع أمثال هؤلاء كما تجلت فيما روته عن علاقتها مع البلكيمي.

وبينما تساءل كثيرون عن الأهداف التي تحمّس صاحبة الكليب للدخول في هذه الأرض الملغومة، في وقت يعاني فيه الفنانون المصريون من ضغوط واتهامات بعض الدعاة، بالغ آخرون في الإشارة إلى وقوف جهة خفية وراء المصري تدعمها مالياً بهدف تشويه صورة الإخوان والرئيس الذي ينتمي إليهم. وهي تهمة لا تصمد طويلاً بسبب فقر الشريط المصور إنتاجياً واعتماده في الترويج على الفضاء الافتراضي، إذ يصعب عرضه تليفزيونياً بسبب جرأة محتواه.

وفي مسافة استبعدت هذين الرأيين تماماً دار جدل له طابع ثقافي حول محتوى الكليب، وهو جدل لم يتكرر مع الكليب الثالث الذي بدا منسجماً تماماً مع تطلعات الفنانة لنجومية لا تختلف كثيراً عن كليبات الفنانات المحترفات، وهنا خسرت سما «تقشّفها الإنتاجي» الذي كان علامة أولى على الاختلاف، كما أنه جاء ليعيد إنتاج مقولات مستهلكة على مواقع التواصل الاجتماعي في شأن أداء الرئيس مرسي. ومن ثم خسرت سما فضيلة الشجاعة السياسية، وسقط الكليب في فخ الجسد بطريقة ساعدت على استبعاد «سما المصري» من صفوف الفنانين الذين، وبفضل الثورة المصرية، قدموا أنماطاً من الفنون الأدائية اعتمدت بالأساس على صلتها بالشارع وفوضاه، فإلى جانب سما المصري يمكن الإشارة إلى أغنيات «راب شعبي» قدمها مطربون مثل «أوكا»، و«أورتيجا»، وفريق «السادات راب». وهؤلاء جميعاً موجودون في الإعلام الشعبي وقدموا أغنيات مثل «الشعب يريد خمسة جنيه رصيد» عملت على تبسيط شعارات الثورة المصرية منذ بداياتها، كما قدموا أغنية لدعم المرشح اليساري خالد علي في الانتخابات الرئاسية الأخيرة. واللافت أن هذا الغناء غير الرسمي تمّ تهميشه في الإعلام الرسمي، وظل قاصراً على الموالد والأفراح الشعبية. والبعض يرى فيهم امتداداً لمشروع أحمد عدوية (بغض النظر عن التميز البالغ في قدرات عدوية وإمكانياته الصوتية) المقاوم لأنظمة الاعتراف التي وضعتها المؤسسة الرسمية ورجالها. وهي مؤسسات لا تقدم الحياة كما هي، بل تقدم ثقافة الهيمنة أو ثقافة المؤسسة بما تنطوي عليه من مختلف أشكال التميز كما يشير إلى ذلك الناقد السعودي البارز عبد الله الغذامي، في سياق تحليله للثقافة التليفزيونية في أحد كتبه الشهيرة. ولعله من المثير أيضاً الإشارة إلى أن اغلب هؤلاء الفنانين تسربوا للذوق العام عبر الإعلانات التليفزيونية، وأبرزها (علشان لازم نكون مع بعض). وبفضل آلية الإعلان هذه تحديداً تمكّنوا من «كسر الحظر» المفروض عليهم من قبل الرقابة. ومن ناحية أخرى- وكما يشير بودريار- فإن الإعلان التليفزيوني يظل هو الخطاب الأهم في صناعة الذوق ونمذجة الحياة عبر دعوى التميز حينما يحثك المعلن على التميز والتفرد باستخدام هذا المنتج، مع أنه يقود إلى القضاء على الخصوصية الاجتماعية والتفرد، بل إنه يقضي أيضاً على القيم الثقافية والذهنية في الاختيار والتذوق. كما أنه ينهي المفارقة التي كانت قائمة بين «ثقافة النخبة» باعتبارها «سلطة مهينة، وثقافة الجماهير التي تبتكر دائماً وسائلها للمقاومة الذاتية. ومن بين تلك الوسائل تصوّرها عن الغناء الشعبي ومدى تعبيره عن هوية ثقافية «مهمشة» اجتماعياً. وهي الآن في مصر في طريقها إلى التهميش السياسي.

تمَّ نسف المسافة بين ثقافة النخبة وثقافة الجماهير إلى الحد الذي يصعب فيه رسم الفاصل بين الفن الرفيع والأشكال التجارية

وأكدت هذه الظاهرة التي انسجمت تماماً مع «أشكال ما بعد الحداثة» صحة المقولات التي تشير إلى نسف التمييز الأكثر قدماً بين الثقافة الرفيعة وبين مايسمى الثقافة الشعبية أو الجماهيرية، «بل قامت بدمجهما إلى درجة أنه يصبح من الصعب رسم الحد الفاصل بين الفن الرفيع والأشكال التجارية. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى البحث في فكرة «سقوط النخبة وبروز الشعبي» بفضل الثقافة التي تنتجها (الميديا) والوسائط الأخرى. فالسمة ما بعد الحداثية في الفنون تجلّت بصورة واضحة في إلغاء الحد الفاصل بين النخبوي والشعبي. وكما يوضح فيزر ستون فإن هناك طمس ومحو للحدود بين الفن والحياة اليومية، وإزالة التسلسل الهرمي بين الراقي والجماهيري في الثقافة الدارجة، وتفضيل الأسلوب الانتقائي المشوّش، وتمازج الثغرات، والمحاكاة الساخرة، والمعارضة، والتهكم والسخرية، والهزل، والمزاح، والاحتفال بالمظهر الخارجي بالثقافة التي لا عمق لها، وانحدار الأصالة والعبقرية للمنتج الفني، والادعاء بأن الفن لا يسعه إلا أن يكون مجرّد تكرار.

ومن أهم المتغيرات التي رافقت عصر



الحداثة ظهور الوسائط التكنولوجية ودخول فئات جديدة إلى عالم الاستقبال الثقافي (هي الفئة التي تستقبل كليبات سما المصري وأغنيات أوكا وأورتيجا في طبقة الاستقبال الأولى). وتلك الفئات التي كانت مهمشة في السابق، إما لسبب ثقافي يعود إلى عدم قدرتها على القراءة بسبب الأمية أو لسبب اقتصادي يعود لعدم القدرة على شراء الكتب والجرائد. وهنا كان يحصر دوائر الثقافة، ويحصر المعرفة في فئات معينة ومحددودة وتغيّب كثيرون ممن صاروا على الهامش. وقد أفضى هذا إلى ظهور النخب الثقافية وعلى ضفافها هوامش عريضة من الأميين الذين لا يعنون ما يجري في عالم الثقافة الذي احتكرته هذه النخب. (كما يوضح عبد الله الغذامي، في كتابه «النقد الثقافي»)، فقد جاءت الميديا بمختلف أشكالها لتكسر ذلك الحاجز الثقافي والتمييز الطبقي بين الفئات فوسعت دوائر الاستقبال. وشمل ذلك كل البشر، لأن استقبال الصورة لا يحتاج إلى إجادة القراءة. وهو في الغالب لا يحتاج إلى الكلمات أصلاً. وهنا دخلت فئات لم تكن محسوبة على قوائم الاستقبال الثقافي أصلاً، وأدى هنا إلى زعزعة مفهوم النخبة، وصار الجميع سواسية في التعرف على العالم واكتساب معارف جديدة، فتوسعت القاعدة الشعبية للثقافة. ومن هنا تداخلت دوائر التأويل الثقافي حيث صار بإمكان الجميع أن يستقبل ويفسر دون حاجة إلى وسيط (كان في الغالب يلعب دور الوصاية). وهذا التغيير أطلق إمكانات التأويل الحر، وتراجعت النخبة أو لعلها سقطت وسقطت معها الوصاية التقليدية ورموز الثقافة التقليديين الذين كانوا يحتكرون الحق في التأويل وإنتاج الدلالات. وتلاشت تبعاً لذلك كما يقول الغذامي رمزيتها التقليدية التي كانت تملكها من قبل، ولم تعد الثقافة تقدم رموزاً فريدة في كافة المجالات، ربما لأن فكرة الرمزية ذاتها من أهم معالم زمن الثقافة الكتابية التي تلاشت في عصر ميديا الوسائط السمعية والبصرية، وحلت محلّها «النجومية» لا بمعنى النجم الفرد، وإنما بمعنى المواصفات الفنية والثقافية لدور يمثله نجم أو نجمة، لا بقدراتهما الذاتية الحرة والمستقلة، ولكن حسب قدرة أي منهما على تمثيل الصفات وتمثّلها (سعت المصري لتمثيل خطابات الجماعات الليبرالية)، حتى إذا ما تراجعت قدرات هذا النجم تمت إزاحته ليحل محل نجم أخر. وهذا الأمر شائع في كافة أشكال الاتصال الجماهيري.

انهارت في السياق ذاته فكرة (الفوق/تحت) التي تقوم على تمييز نخبوي في أمور الحياة، وثبت أنها فكرة قديمة لكنها نسق ثقافي ممتد، تتجدد لغته، ويتجدد ممثلوه لكنه موجود، ويتوسل بوسائل عديدة للتعبير عن نفسه. ومن خلال هيمنته على وسائل التعبير التقليدية اتخذ المثقف موقعه وحق الادعاء بأنه يمثل رأي الناس وأنه هو ضميرهم الناطق. وهذه هي صور المثقف تقليدياً، من حيث ادعاؤه لهذا الدور ومن حيث افتراض الناس لذلك وتصورهم أن المثقف هو الذي يمثل الحس الجمعي، ويجهر به.والحقيقة التي يروّج لها الغذامي وغيره من نقاد الدراسات الثقافية أن المثقف هو أيضاً صوت مؤسساتي من نوع ما، حتى وإن بدا معارضاً، إلا أن المعارضة ذاتها هي مؤسسة نسقية تملك عيوباً تماثل عيوب السلطوي بالفعل.

وكانت أولى علامات تغير عصر الميديا سقوط فكرة أن المثقف هو ضمير الأمة، وأنه يمثل الشعب بمعناه العريض. فما يكتبه المثقف وهو يقارن أرقام مبيعات كتبه بأرقام مبيعات توزيع الكاسيت الغنائي هو تعبير عن ذات تنعي نفسها، بعد أن فقدت سلطتها ورمزيتها، ولم تعد تملك الادعاء بجماهيريتها. ومن هنا فإن فقدان المثقف لدوره الريادي والقياي إنما حدث لأن الناس صارت تقول رأيها مباشرة وتعبر عن ذوقها مباشرة (الغذامي، السابق، ص 58).

وفي الخطاب النقدي المعاصر كما أشارت الراحلة مي غصوب في كتابها «العرب في لقطة فيديو/دار الساقي» هناك شيوع لفكرة ترفض مفهوم «الطليعة» وتروج لاختفاء مثقف الطليعة التي لم يعد من حاجة إليها. فنظامنا الاجتماعي أغنى في المعلومات وأكثر معرفة وتعلماً، وهو اجتماعياً على الأقل أكثر ديموقراطية، بمعنى كوننة العمل المستخدم. وبالتالي فهو نظام جديد لم يعد بحاجة إلى أنبياء، إذ ثمة سخرية من النمط الحداثي الرفيع سواء وجد لدى مثقفين أو سياسيين، وكلنا نعرف تعبير موت الطليعة. فبالنسبة لفردريك جيمسون النخبة، وأكثر من أي وقت سابق، تبدو بلا نفع إذ لم يعد الناس بحاجة إلى أنبياء أو أوصياء، إنهم يستطيعون أن يتوصلوا إلى قناعاتهم من دون تدخل من أحد، ومن دون شخصيات كبرى وأرواح عظيمة.

هـذه المـرة التهليـل والتصفيـق لم يكـن لموكـب الرئيس الدكتـور محمد مرسي الذي خفتت شعبية موكبه بعد ما طال انتظار تحقيق وعود المئة يـوم الأولى، ثـم الثانية، ومنها إلـى الثالثة، دون جـدوى! كان التهليل واسـتقبال الفاتحين والتشـجيع مـن نصيب عربة القمامـة الضخمة التي اختفت طيلة أشـهر طويلة مضت حتى بات السكان يميزون بيوتهم بلون أكياس القمامة الملقاة أمامها، ويشرحون للزائرين أن البيت «ثاني يمين بعـد ثالـث كوم زبالة»، ولم يكن يتبقى سـوى أن تحوي خرائط «غوغل مابـس» شـرحاً تفصيليـاً لها، أو أن تظهـر على متن «غوغـل إيرث» من الفضاء الخارجي.

أمينة خيري

المسخرة.. عبقرية الربيع العربي!

هـي طبيعة عجيبة غـريـبة، لكنها وسيلة مفيدة فريـدة للبقاء على قيد الحياة! هي شعوب تضحك على نفسها، وتسخر من مشكلاتها، وتنكّت على حكّامها على مدار الساعة. ولم لا وسلاح السخرية هو أحد أبرز وأقوى وأقدم سبل التنفيس عن الغضب، والتعبير عن الغيظ وتفريغ شحنات الكبت الاقتصادي والسياسي والمجتمعي بل والجنسي أيضاً؟

ويكفي أن السخرية السياسية والنكات الاستراتيجية التي تلعب بمقدرات الوطن خلسة، وتدغدغ مشاعر المواطنين سراً هـي وحدها القـادرة على منافسة بل وزحزحة الإسقاطات الجنسية والنكات الخارجة أخلاقياً من عـرش اهتمامات الشعوب العربية.

رياح ربيعية مضحكة

الرياح الربيعية التي هَبّت على أرجاء عربية عدة لم تكن مجرد زعابيب وسحب ملبدة بالأتربة ونيازك تضرب السماء، وتقتل العباد فقط، ولكنها انطوت على نبوع متفجرة من السخرية التي ضربت أرجاء ميادين الثورات لتؤكّد أنه ما خاب من نَكّت وضحك على حاله وأحوال مَنْ حوله، وسخر من نفسه قبل أن يسخر الآخرون منه!

يـقـول «لـسـان الـعـرب» إن كلمة «سخر» هي من التسخير أو التذليل أو القهر أو الاستهزاء، وإن حرفي السين والخاء يـدلّان على اللين بمعنى التذليل والإخفاء وعدم الإظهار. ويقول خبراء أمراض الضغط والقلب إنه لولا النكات السياسية والإسقاطات الاجتماعية لمات كثيرون بسكتات دماغية وجلطات قلبية تحت وطأة حكّامهم وحكوماتهم وآثار سياساتهم منذ وجِد ما يعرف بـ «الأمة العربية» أو «منطقة الشرق الأوسط» التي أنعم الله عليها بخير كثير ووفرة عظيمة في الموارد البشرية والعقول الذكية التي باتت قادرة على إسقاط أنظمة بأسرها بالمسخرة.

أسلحة المسخرة

وتبقى مصر سيدة العالم العربي في أسلحة المسخرة الذي يثبت بعضها يوماً بعد يـوم قدرة فائقة، إن لم يكن على إسقاط أنظمة، فعلى زحزحة جذورها وجعلها آيلة للسقوط! ومنذ لَوَّح الثوار الشباب بإسقاط أنظمة ديكتاتورية أكل عليها الزمان وشرب في ميادين عربية عدة، والسخرية كانت ومازالت جزءاً لا يتجزأ من سـلاح الاعـتـراض والاحتجاج والإسقاط والانتقال وحتى ركوب الثورة وموجاتها الثانية في محاولة استعادتها.

ولأن القدرة المصرية المتفردة على إطـلاق نكتة كالسهم هـنـا، أو تعليق كالطلقة هناك، أو تمرير فزورة كالصفعة هنا وهـنـاك هـي من أبـرز طرق تأريخ الأحـــداث ووصـــف الـعـصـور وتـوثـيـق الأزمـات، فإن الإطلالات الدورية على ما يتم إطلاقه من نكات هي طريقة بديلة لعمل جردات حقيقية بطعم الدعابة.

وكما أن الـثـورات العربية اعتمدت الـ«فيسبوك» و«تويتر» عقيدة لها، فإنها كذلك انتهجت نهج النكتة والسخرية والتغريدات الحادة والتشبيهات المضحكة ضحك كالبكاء في كل خطوة صغيرة وتفصيلة دقيقة من تفاصيل الربيع العربي، ولا سيما في النسخة المصرية. وفي النسخة المصرية نجد النكتة ذات جذور ضاربة في التاريخ.

حرب بالنكات

ويـقـال إن الرئيس السابق حسني مـبـارك اتصل بـوزيـر الداخلية الأسبق اللواء حبيب العادلي موبّخاً إياه على سوء تصرفه مع المتظاهرين وفشله في التعامل مع التظاهرات، وقال له: «انظر ما يحدث في اليابان: زلازل، تسونامي، انفجارات نووية، وليس رصاصاً مطاطياً

وقوات أمن مركزي وقناصة وشغل عيال. هو ده الشغل المضبوط».

تلك واحدة من النكات الكثيرة التي انطلقت مع ثورة 25 يناير وبعدها، والتي يمكن التأريخ لها ولتوابعها بتتبع النكات التي ظلت تنطلق يومياً بحسب تطور الأوضاع في ميدان التحرير وقصر الرئاسة والطرق الواقعة بينهما.

والنكتة المصرية جذورها ضاربة في التاريخ، وملكة إطلاقها ليست وليدة ضغوط عهد عبدالناصر أو قيود عهد السادات أو طغيان عصر مبارك، أو هزل عصر مرسي، لكنها وليدة ثقافة عمرها آلاف السنوات. ويحكى أن فرعوناً توجّه إلى النيل بغرض الصيد، فلم يجد ما يصطاده، فما كان منه إلا أن ألقى بمصري في النهر ليعيد اصطياده. ملكة إطلاق النكتة والسخرية سمة عربية خالصة، مكوّناتها خفة دم شديدة ومكر عميق، وقوامها سوداوية مطلقة، ونتيجتها ضحك وكركرة ومن ثم تفكير عميق!

نكتة في الصميم

ويخطئ من يعتقد أن النكات السياسية تلقى جزافاً، لا سيما النكات الربيعية، فكل كلمة فيها تدفع سامعها دفعاً إلى قراءة ما بين السطور بحثاً عن المعاني.

وفي مصر، مثلما فجّر الشباب ثورة 25 يناير، فجّروا كذلك سيلاً من النكات والشعارات واللافتات التي عكست عمقاً فكرياً ووعياً سياسياً وخفة دم فطرية ومواكبة غير مسبوقة لروح العصر الثوري وميادينه!.

وقد قيل إن الرئيس مبارك حين وافته المنية التقى بكل من الرئيسين عبدالناصر والسادات فسألاه: «سمّ أم منصة؟ فردّ مبارك: لأ... فيسبوك»!

هذه المعلوماتية هي ذاتها التي دفعت أحدهم لإطلاق نكتة عن حوار بين مغيبين سأل أحدهما الآخر: ما هذا الفيسبوك؟ فرد الثاني: شيء يطيح بالحكام!

ورغم أن الميادين قد أطاحت بالحكام، لكنها أتت بحكام آخرين على ما يبدو أنهم أقوى وأعتى وأكثر التصاقاً بكراسي الحكم، وهو ما يعني أن عجلة السخرية ماضية إلى مزيد من الازدهار وليس الانطفاء - كما يظن البعض- تحت وطأة الضغوط والإحباطات التي تأبى أن تتوقف.

ويخطئ البعض حين يعتقد أن قدرة العرب والمصريين على السخرية والتهكم تعرضت للعطب أو العطل أو البطء تحت وطأة عقود، إن لم تكن قروناً، من القمع والفساد والإحباط . فالسخرية ثقافة راسخة يحتفظون بها - وسيظلون- على مدى آلاف السنوات. وهناك من القدرات والإبداعات ما كان يتعرض للكبت والتعطيل في ظل عهود بائدة، لكن الثورات والرغبات الشعبية الحقيقية في التغيير للأفضل أعادت تفجير هذه الملكات الإبداعية، ومنها القدرة الفطرية البديهية السريعة على إطلاق النكات. هذه القدرة هي التي أجّجت ميادين مصر مثلاً طيلة أيام الثورة تنكيتاً وضحكاً، وخلال المرحلة الانتقالية «الانتقامية» سخرية وانتقاداً، وموجة ركوب الثورة الحالية تقطيماً لاذعاً وتفجراً للمسخرة التي تقف بالمرصاد لكل «سقطة ولقطة» للنظام الحالي. وما يحدث في ميادين مصر من سخرية ومسخرة سياسية يحدث في ميادين الربيع العربي.

نكات ملتزمة

وإحقاقاً للحق، فإن السخرية في الميادين كأداة من أدوات الضغط السياسي والتنفيس عن الغضب والتعبير عن الرغبة الملحّة في التغيير ليست حكراً على أعداء الإسلام السياسي، بل رصد البعض محاولات تنكيتية من قبل إسلاميين ومناصرين لهم، ننكر منها على سبيل المثال لا الحصر السردية التالية: «مرة واحد إخواني دخل الانتخابات. نجح، قالوا بسبب الشعارات الدينية. سقط، قالوا: خاين أنه دخل الانتخابات أصلاً. قاطع الانتخابات قالوا: شفتم رغم أنه يتكلم عن الإيجابية والمشاركة. دخل بغالبية، قالوا: يريد أن يستحوذ على المقاعد وتبقى دولة دينية. دخل بثلث المقاعد قالوا: عشان حق الفيتو. دخل بأقلية، قالوا: هل رأيتم؟ هنا هو حجمهم الحقيقي. ترك البلد واستقلّ طائرة، فقالوا: خربوا البلد وتركوها خراباً».

(ملحوظة: انتهت النكتة. برجاء الضحك)!

ويلوّح بعض الخبثاء إلى أنه، وبغض النظر عن خفة دم النكتة أو ثقله، إلا أن أهميتها مستمدة من صدقيتها وقدرتها على تحليل الماضي وقراءة الحاضر واستشراف المستقبل.

وسواء كان المستقبل وردياً مشرقاً أو ظلامياً قاتماً أو في حالة تأرجح منتظراً أن يأذن الله أمراً كان مفعولاً، ستظل ميادين الثورة - أو على الأقل من سيظل باقياً على قيد الثورة - ساخراً منكّتاً ضاحكاً على نفسه قبل أن يضحك على الحكام، أي حكام! إنها عبقرية الربيع العربي الوحيدة المؤكّدة حتى الآن!.



حوار - إيلي عبدو

سَحِر السوريون من ديكتاتورهم. قلدوا لدغته بحرف السين محوّلين عبارة «سورية الثورة» إلى «ثوريا السورة». شخصية بشار الأسد المقدّسة جرى تحطيمها عبر العديد من الأعمال الفنية التي أفرزتها الانتفاضة الشعبية. فرقة «مصّاصة متّة» التي تضمّ عدداً من الفنانين الشباب، جعلت «القائد الرمز» عبارة عن دمية تدعى «بيشو» ليعلّقوا من خلالها على الأحداث الجارية من خلال سلسلة حلقات ساخرة مصوَّرة، وتُبَثّ بانتظام على موقع التواصل الاجتماعي YOUTUBE.

فرقة «مصّاصة متّة» السورية

ليس أفضل من الفن ليخاطب الجميع

■ انطلقت فرقة (مصّاصة متّة) في الشهر الثامن من الثورة، ما هي ظروف هذه الانطلاقة؟ هل دفعتكم أحداث معينة في الثورة إلى البدء بعملكم؟

- بدأت الفرقة العمل كفريق فني في الشهر الثامن من بداية الثورة السورية بعد أن شارك معظم أفرادها في المظاهرات التي اشتعلت في دمشق. ولكن بعد فترة، ونتيجة لموقف بعض الفنانين من الثورة السورية، وخاصة فناني النظام، وكذلك الإحساس العام والمرير عند الناس في الشارع بالخذلان من موقف نجوم الفن والثقافة في تلك المرحلة، قررنا أن نبدأ العمل ضمن اختصاصاتنا كفنانين مع الثورة وكحالة رد فعل وإعادة اعتبار للفن المستقل والمنبثق من مجتمعه والبعيد عن الانتهازية وتصيد الفرص. من هنا جاءت فكرة العمل، ولكن كان من المهم أن نختار آلية تضمن حماية الهوية الشخصية لأكثر من عشرة فنانين، فكان لاختيار الدمى التي تسمح للفنان بإخفاء هويته، ذلك حماية له من ردّ فعل النظام الذي يكون في معظم الأحوال رداً قاسياً. وهنا ما حدث مع كثير من الفنانين فعلاً مثل: علي فرزات، إبراهيم القاشوش، تامر العوام، باسل شحادة، عدنان زراعي، زكي كرديلو...» وغيرهم الكثير.

■ كيف كانت ظروف عملكم في الداخل؟

- صعبة جداً، وخاصة في البداية، حيث تمّ التحضير للعمل بشكل سرّي جداً، فمثلاً قمنا بالتحضيرات الأولية من تصميم الدمى والسيناريو والأزياء في سورية، ومن ثم تم اختيار أن يكون التصوير في بلد مجاور، لأنه، وكما تعلم، ليس سهلاً اجتماع فنانين مع أدوات تصويرهم دون لفت الانتباه في دمشق، خاصة مع كلّ هذا الاستنفار الأمني. قمنا بتهريب الدمى والأزياء ليتبعها الممثلون وكاست العمل. حيث كنا نصوّر الحلقات في كل جزء ونعود بعدها إلى سورية. والآن معظم مجموعة العمل لا تزال داخل سورية.

■ لماذا اخترتم الدمى «مادة» أساسية لعملكم؟ كيف صُنعت هذه الدمى؟ كيف تتم صناعة الأصوات؟ وضمن أية معايير ؟

فن الدمى فن ساخر وقادر على نقل الكثير من الأفكار بشكل بسيط ومحبَّب لدى الجمهور، وهو قادر في الوقت نفسه على حماية هوية الفنان ودفعه إلى رفع سقف انتقاده، أو حتى كسر هذا السقف نهائياً. صُنعت هذه الدمى من مواد بدائية جداً كعلب للمياه الغازية أو بعض الورق والكرتون، ونُفِّذت من قبل فنان صديق وموهوب لا أستطيع ذكر اسمه هنا لأسباب أمنية. في ما يخص صناعة الأصوات فالمعيار الوحيد كان قدرة صوت الفنان على نقل الحالة النفسية أو الساخرة التي يقتضيها العمل أو فكرة الحلقة، فتمَّ تغير صوت بيشو (الرئيس السوري بشار الأسد) مثلاً بين أكثر من صوت. وهنا ما تمَّ مع



باقي الدمى والشخصيات.

■ كيف هرّبتم الدمى خارج سورية ؟

- تمَّ ذلك بنقلها عبر الحدود بشكل طبيعي، بعد أن تمَّ تغيير ملامح بعض الشخصيات وتحديداً شخصية بيشو (الرئيس السوري بشار الأسد) إذ أضيف إليها مزيد من الشعر والشوارب وهكذا....

■ هل التركيز على شخصية «بيشو» أمر مقصود بحكم الطبيعة الشخصانية لنظام الحكم في سورية ؟

- يمكن أن نقول ذلك، اسم العمل «الشبّيح الأول» حيث أن معظم الأحداث تدور عن بيشو الشخصية الرئيسة، وتحاول من خلالها التعليق على ما يحدث في سورية....

* كم عدد أفراد الفرقة؟ كيف توزعون العمل بينكم؟

- عدد أفراد الفرقة حوالي عشرة أشخاص. طبعاً تمَّ تجديد الفرقة في كل مجال جديد وخاصة الممثلين، ولكن العدد الثابت عشرة فنانين من اختصاصات متعددة: المسرح، السينما، الصحافة، تصميم الأزياء، وغيرها...قبل الثورة، كل منا كان يعمل في مجال اختصاصه. الآن نعمل كورشة عمل أي ضمن آلية العمل الجماعي.

■ لماذا لا تعلنون هوياتكم الحقيقية؟ هل الأمر علاقة بفنِّكم أم هو إجرائي محض؟

السبب الرئيسي في إخفاء الهوية هو السبب الأمني. خاصة وأن معظم الفريق لا زال داخل سورية. وحتى عناصر الفريق الذين اضطروا إلى الخروج من سورية لا يزال أهلهم داخل سورية. وفي حالة النظام السوري الذي لا يستطيع أن يعاقب الفنان ذاته يصل الأمر به إلى الاقتصاص من أهله ومعارفه.وقد تم الحسم بإخفاء هوية أعضاء الفرقة خاصة أن بعض أعضائها يتمتعون بشهرة لابأس بها.

■ هل تبدو لكم السخرية سلاحاً فعالاً ضد نظام دموي ووحشي كنظام الأسد، لا يكتفي بإسكات من ينتقده، بل يعمد إلى تصفيته ؟

- حقيقةً لم نكن نحلم كفنانين شباب بأن تتاح لنا الفرصة للتعبيرعن موقفنا الحقيقي في ظل وجود نظام الحكم القائم والوضع السوري بشكل عام قبل قيام الثورة وتجدُّد الأمل بإمكانية التغير في بلد حزين وساكن كسورية وإحداث فرق حقيقي نحو سورية جديدة ديمقراطية ومدنية. ما شاهدناه من مظاهرات سلمية وطريقة تعبير الناس في هذه المظاهرات وأساليب الرقص والسخرية من الدكتاتورية المتبعة، هي ما عززت فكرة السخرية والنقد والهجاء لدى الفريق.

وأظن أن السخرية والفن الساخر

من أنجح الطرق في مقاومة الطغيان، خاصة إن كان هذا الطغيان من نوع النظام السوري الذي لا تحدّه قيم أو قوانين في التعامل مع معارضيه، يمتلك كمّاً هائلاً من العنجهية والغرور. وأكبر دليل على رعب النظام الديكتاتوري من الفن الساخر أو تحرّك الفنان هو ما فعله من تصفية لكثير من الفنانين، القاشوش وغيره كما ذكرت آنفاً. لقد أحاط الدكتاتور نفسه بهالة من القدسية وخاصة في سورية فقد وصل الناس إلى حدّ أنه لا يمكن الحديث بشكل مباشر أو غير مباشر عن بشار الأسد مثلاً وقبله عن حافظ الأسد. دائماً يتم الكلام عن الحاشية المحيطة وكأنها هي من تتحمل المسؤولية فقط عمّا حدث ويحدث.

باختصار شديد ما قامت به «مصّاصة متّة» هو جلب هذا الدكتاتور ونزع هذه الهالة القدسية عنه مستخدمة السخرية وسيلة لذلك. إن أهم ما يمكن أن يردّ بوجه هذا العنف الهمجي هو السخرية منه وإثبات أننا شعب يرغب بالحياة، وأن ثورتنا ثورة لأجل الحياة وليست لأجل الموت، أي تدمير الدكتاتورية من الداخل من خلال السخرية والضحك.

وكما ذكرت سابقاً الدكتاتور يخشى الحياة والضحك والسخرية. ومن أهم مقومات الشعوب الحية الفن الساخر والهادف. من هنا تعتبر السخرية أداة من أهم الأدوات لإحراج القامع وتفنيد أكاذيبه ومقاومة آلته القمعية وللتواصل دون حواجز مع الناس والوقوف على النبض الحقيقي للشارع. وهنا ما كان ولازال يحدث. فأيّ مراقب لحركة المظاهرات السورية يرى فيها الكثير من الأغاني الساخرة والرقص والنكات والهجاء والنقد اللاذع.

■ معظم حلقات «مصّاصة متّة» تدافع عن السلميّة، كيف واجهتم تحوّل الثورة إلى العسكرة، بالمعنى الفني أقصد؟

- في الحقيقة السلمية هي خيار وحيد ونهائي للمجموعة. ولكن هذا لا يعني أن المجموعة ضد الدفاع عن النفس وخاصة بوجه نظام وحشي كنظام الأسد. في النهاية إن من سيعيد بناء سورية هو الفكر والعمل السلمي، ولذلك لا تزال السلمية خياراً أساسياً لعمل الفرقة وخصوصاً اليوم بوجود الكثير من المجموعات والناشطين السلميّين على امتداد الوطن. ونحن نعمل على نقل هذه الصورة السلمية وهذا العمل المدني الذي تجاهلته وسائل الإعلام حيث صورت الثورة السورية، وخاصة في المرحلة الأخيرة، كثورة تحولت إلى السلاح، ولا يوجد شيء آخر غير السلاح. وهذا إجحاف كبير بحق الكثير من الناشطين والمجموعات المدنية التي تصل الليل بالنهار بالعمل وضمن ظروف غاية في الصعوبة.

ما قامت به «مصّاصة متّة» هو جلب هذا الدكتاتور ونزع هذه الهالة القدسية عنه مستخدمة السخرية

■ قمتم بعرض أعمالكم في بلدة منبج (محافظة حلب)، كيف يمكن أن يتقبل جمهور منكوب أعمالاً ساخرة؟ هل يمكن أن تكون السخرية علاجاً للنكبات والتهجير؟ كيف كانت التجربة؟

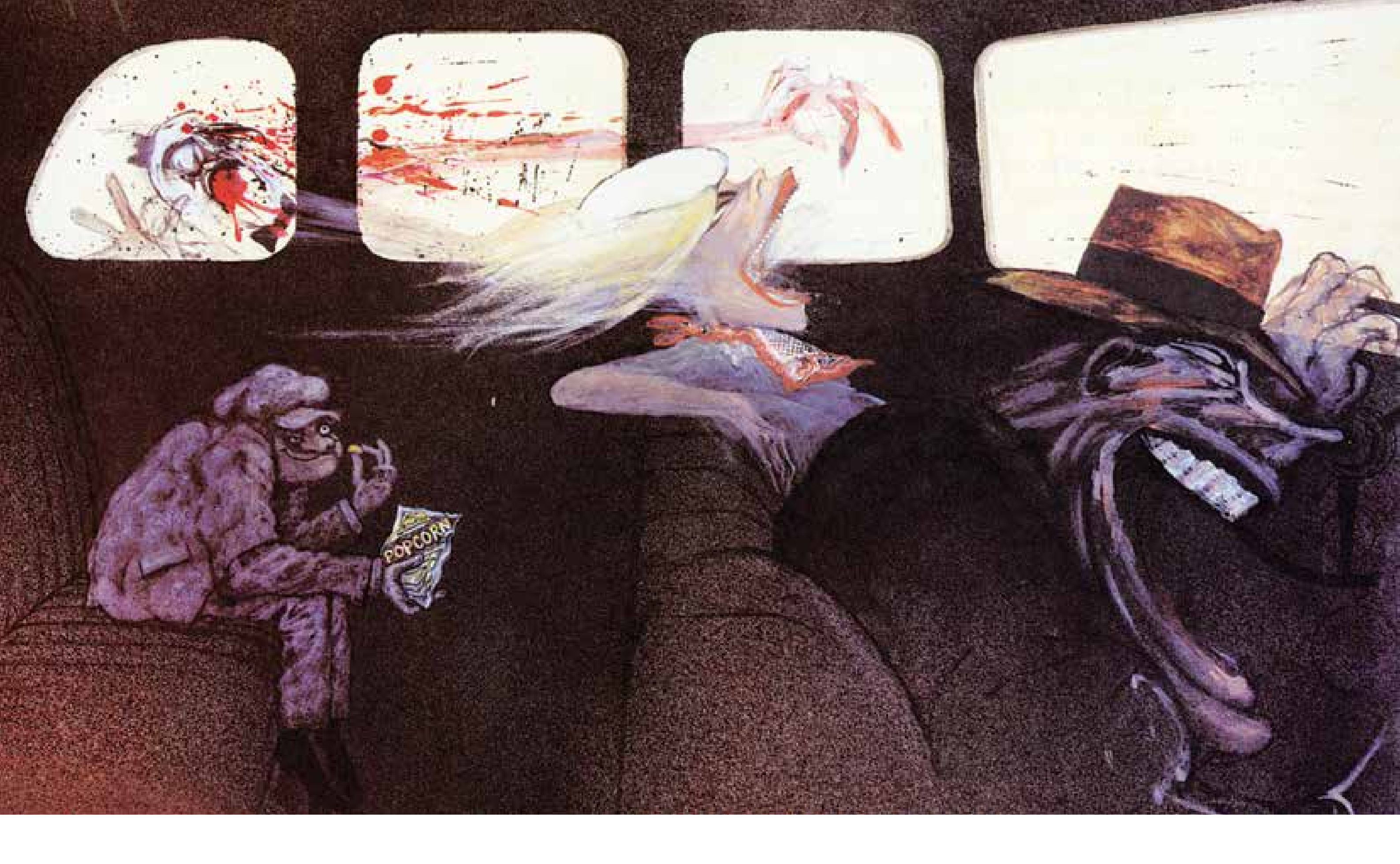
- في الحقيقة لا يوجد علاج واحد لكل ما ذكرت. ونحن لا نطرح أنفسنا كمعالجين من أي نوع. نحن مجموعة من الفنانين نقوم بعرض أعمالنا على جمهور غاية في الفهم، مثلاً في مدينة منبج تستطيع أن تلاحظ، وبمنتهى اليسر، أن الناس وبالرغم القصف والتدمير والهجمة الشرسة من قبل النظام لا يزالون يمارسون حياتهم اليومية بإصرار وتحدٍّ، ففي منبج وحدها صدرت أكثر من خمس صحف محلية بعد التحرير، إضافة إلى الجماعات والناشطين المدنيين الذين يقومون بالتواصل والنقاش كما فعل شباب سورية «موزاييك» (فرقة موسيقية) من خلال إقامة مهرجان فني كبير هناك. الحياة تستمر تحت القصف وهذا ما علّمَنا إياه الناس. وهذا ما نقوم به بعيداً عن أي أهداف علاجية ليس لنا بالأصل معرفة بها.

■ لا تكتفون في أعمالكم بنقد النظام. ثمة حلقات توجّه الانتقادات لسلوك المعارضة أو الجماعات المنضوية تحتها، ما الهدف من ذلك؟

نُفِّذَتْ كثير من الحلقات التي تنتقد العنف والتطرف والأخطاء داخل الثورة مثل حلقة الوحش وحلقة التحقيق في الجزء الثاني، أيضاً حلقة الشبح، سلمية سلمية... وغيرها حتى أنه وردتنا كثير من الرسائل التي تستنكر انتقاد الثورة. الحرية هي وحدة لا تتجزّأ. ونقد المخطئ هو هدفنا أياً كانت هويته، وهذا ما فعلته مصّاصة متّة، وما ستفعله لاحقاً... الهدف الأساسي لنا هو المشاركة مع الكثير من الشباب على امتداد الوطن في بناء سورية حرّة ديموقراطية مدنية.

■ هل تبلوَر خطّ للفنون الساخرة في الثورة السورية؟ كيف تقيّمون الأعمال التي أبصرت النور؟

- أعتقد أن سورية قبل الثورة هي غير سورية بعد الثورة وهذا ينطبق تماماً على الفن وعلى الكثير من النواحي الأخرى. فقد اختلف فهم وظيفة الفن في سورية كما اختلف مفهوم الفن بعد أن كان الفن هو صنيعة النظام الصانع الوحيد لنجوم وأوساط فنية يختارها بنفسه، هذا ما اتضح في بدايات الثورة السورية حيث فوجئ الكثيرون بالمواقف الهزيلة لنجوم وشخصيات كبيرة في عالم الفن والثقافة بموقفها من الثورة السورية. وهذا ما أسّس لظهور فن شبابي ثوري جديد حطّم



جدار الاحتكار الفني الذي فرضه النظام وأجهزة مخابراته، كما فعلت كثير من التجمعات الفنية الشبابية مثل فرقة نص تفاحة، فرقة الدب السوري، مجموعة الشعب السوري عارف طريقه، مجموعة دولتي، صفحة الفن والحرية، تجمُّع أمارجي للفنانين الأحرار.. وغيرها كثير. هناك فكر فني جديد وحالة بمنتهى الخصوصية تتشكل في سورية على معظم الأصعدة، وخاصة عند الفنانين الشباب.

■ قمتم بجولة في أوروبا، وتحديداً في هولندا. وعلى الأرجح فإن حلقة أُعِدَّت خصيصاً من أجل ذلك. هل خاطبتم الغرب بأسلوب معين؟

- بالنسبة للجولات التي قمنا بها كانت كثيرة، إذ شاركنا في العديد من المعارض الفنية عن الثورة في سورية، وتركيا، وأميركا، وبريطانيا، وفرنسا، والدنمارك، والعديد غيرها. لقد أعطانا ذلك حافزاً للاستمرار بالعمل ومتابعة الطريق وأملاً كبيراً بأهمية الفن ومدى تأثيره. في ما يخص الجمهور الغربي، فقد خاطبناه من خلال الفن بما أنه وقع

سورية قبل الثورة غير سورية بعد الثورة وهذا ينطبق تماماً على الفن وعلى الكثير من النواحي الأخرى

تحت تاثير الإعلام الذي صوّر مايحدث بسورية على أنه حرب أهلية. وليس أفضل من الفن ليخاطب الجميع.

■ ماذا عن اختلاف ردّ فعل الجمهور ؟ كيف يتلقّى الناس النكات والسخرية بين الغرب وعندنا؟

- لا اختلافات كبرى في ردود الأفعال بالنسبة للجمهور، فالسخرية جاذبة وخاصة أن كانت ذكية ومعالجة بشكل جيد. لكن من ملاحظاتي لمتابعي الحلقات فإن الجمهور العربي، وخاصة السوري، هو في تزايد كبير جداً مقارنة بالجمهور الأجنبي الذي لايزال يتابع الحلقات، ولكنه ليس كما الجمهور السوري والعربي . وأيضاً هناك ملاحظة مهمة يمكن أن نلحظها هي حركة التغطية الإعلامية من صحف ومجلات وتليفزيونات عربية قليلة جداً مقارنة بالغرب، فقد تمت تغطية العمل في العالم وخاصة أوروبا بشكل منقطع النظير بينما اقتصرت التغطية العربية على مقال أو مقالين هنا وهناك و(هنا يردِّك بالضرورة إلى أن الإعلام العربي مسيَّس وغير مستقل كما أنظمته).

■ شاركت الفرقة في مهرجان الشباك بلندن مؤخراً، هل وصول الفرقة إلى العالمية يمكن أن يفسد قضيتها؟

- العالمية هدف من أهداف الفرقة لنقل مايحدث من مجازر في سورية على سمع ومرأى العالم أجمع. أما في ما يخصّ إفساد القضية، لا أظن، لأن الهدف الأساسي للفرقة هو مساندة الثورة السورية والشعب السوري لتحقيق أهدافه في بناء بلد ديمقراطي تعدُّدي ومدني يضمن العيش المشترك. وهنا أكبر ماتصبو إليه الفرقة.

ضحكات من ماضي

شعب ابن نكتة

شريف الصيفي



«زِدْ كثيراً في مسرّاتك، ولا تجعل قلبك يبتئس، واتبع ما تشتهي وما يطيب لك، وهيِّئ شئونك على الأرض حسبما يمليه عليك قلبك، إلى أن يأتي يوم مغيبك»

مقطع من أغنية من مقبرة الملك «إنتف»، الدولة الوسطى، 2100 ق. م.

يقول سبينوزا في كتابه «الأخلاق»: «البهجة هي سبيل الإنسان من حالة أدنى لحالة أعلى من الكمال»، ورغم عدم وجود أثر يدلنا على الدعابات الأولى للبشر، ومتى حدث أول موقف مضحك أو أول مَنْ وقف أمام جمع وسَرَد سرداً باعثاً للضحك ومثيراً له، لكن من المؤكد أنه بدأ بشكل عام مع الفعل الإنساني على الأرض انطلاقاً من مقولة سبينوزا بأن البهجة شعور مصاحب للنشاط الإنساني.

وأقدم ما حفظه التاريخ لنا من إرث فكاهي هي مدوّنات ورسوم المصري القديم، ويضيف جيمس بريستد: «المصريون هم أول من رسم النكات والرسوم الهزلية على جدران المعابد والمقابر» فقد حرص المصريون على مدّ موتاهم بكل ما يحتاجوه في العالم الآخر من أثاث جنائزي وقرابين من طعام وشراب. وزيّنت الجدران بمشاهد من حياة المتوفى على الأرض، أما الرسوم والتعبيرات المضحكة فقد كانت قليلة، منها على سبيل المثال مقبرة «أوخ حتب» حيث نشهد رسماً لأحد الخدم يشوي أوزة بالغ الرسام في حجمها، والتعليق المصاحب على لسان الخادم: من قديم الأزل وأنا أقوم بالشواء ولم أرَ أي أوزة بهذا الحجم في حياتي. ومن مقبرة من عصر تحتمس الثاني تخص «با-حري» كبير كهنة معبد الربة نخبت في الكاب - شمال أسوان- نجد رسماً يجمع صاحب المقبرة وسيدات عائلته في مشهد يسخر فيه من نهمهن لشرب النبيذ. عرَّف بالسيدة الأولى متهكماً: «ابنة أخت أم أمي»، أي هي خالته الكبرى. تقول إحداهن له: أعطني ثمانية عشر كأساً من النبيذ، وأريد أن أشرب فَجَوْفي جاف، ويرد عليها قائلاً: اشربي حتى الغرق وتمتعي بيوم جميل (في صحتك)، وفي نفس المشهد تقول سيدة لجارتها: خذي رشفة واحدة فقط واعطني جرة النبيذ. مشهد أخر من نفس المقبرة يصور أحد الفلاحين وهو يحمل القمح، ويحفزه الإقطاعي قائلاً: احمل القمح وأسرع ! الفيضان جاء وسيغرق القمح. من المؤكد أن الفلاح فهم النكتة، لأن ميعاد الفيضان يأتي بعد جمع محصول القمح بشهرين.

ماذا أراد صاحب المقبرة من وجود هذين المشهدين ضمن المشاهد الجنائزية، سوى الرغبة في استمرار حالة مبهجة معه في العالم الآخر؟

هناك مشهد آخر من عصر الدولة القديمة يعرض واقعة سرقة اللبن من مواشي السيد الإقطاعي، والتعليق المصاحب على لسان أحد اللصين: احلب بسرعة قبل أن يأتي السيد. أراد الإقطاعي صاحب المقبرة أن يرسل رسالة، بأنه كان يعرف أن ألبان أبقاره تسرق، وأنه تعامل مع الأمر بتسامح، والدليل دعابته تلك.

وصلنا أيضاً بعض مما يمكن تسميته بالسخرية بالذات، مثال الكاتب الذي يسخر من نفسه: أنا بوص كتابة، أو المُعَلم الذي نعت نفسه: أنا صندوق كُتب، أو ما دوَّنه أحد الخدم على لوحة جنائزية من عصر الدولة الحديثة: «كنت كلباً وفياً محبوباً من سيدتي»وصلنا نص مصري قديم من العصر الانتقالي الأول من عام 2154 إلى 2040 ق.م تقريباً، كتب من قبل أحد كبار الموظفين يدعى «خيتي بن دواوف» لابنه «بيبي» الذي يعد نفسه لمهنة الكاتب وفيها ينصحه بأهمية مهنة الكاتب (الميري) بالمقارنة بمهن العمل اليدوي: فعامل المسابك يخشن جلده وتلازمه رائحة نتنه كرائحة البيض الفاسد والسمك المتعفن، وعامل البناء يتقوس ظهره من العمل الشاق وصانع الطوب من طمي النيل يحيا حياة متسخة كحياة الخنازير، وحال عامل النسيج في ورشته كحال امرأة تعسة، فهو حبيس عالمه المظلم، والإسكافي لا يجد ما يمضغه سوى الجلد... إلخ.

النص وإن قصد منه تحفيز الابن للدراسة حتى يهنأ بحياة عملية رفيعة لكنه يعكس وجهة نظر شرائح المجتمع العليا الرافضة للعمل اليدوي وتحقيرهم له بتعبيرات ساخرة وتهكم لاذع.

نعرف القليل عن الحياة اليومية لحرافيش مصر الفرعونية، لأنهم ببساطة لم يعرفوا الكتابة، وتراثهم الشفهي نثره الأثير

دير المدينة... استثناء تاريخي

نحن نعرف القليل عن الحياة اليومية لحرافيش مصر الفرعونية، لأنهم ببساطة لم يعرفوا الكتابة، وتراثهم الشفهي نثره الأثير، وما كتب عنهم من قبل كتبة الدولة أو المعبد لم يعكس الصورة الحقيقية لتفاصيل حياتهم، لذا فالأمانة تحتِّم علينا أن نقول إن أغلب التراث المصري القديم هو تراث المشترك الأعلى، الملك وحاشيته والأمراء والكهنة وقواد الجيش وكبار موظفي الدولة مع استثناء وحيد وصلنا من مدينة العمال في دير المدينة.

تطلَّبَ بناء المعابد الجنائزية وحفر مقابر الدولة الحديثة في غرب طيبة بناء مدينة كاملة لسكن العمال والفنانين، يطلق عليها اليوم (دير المدينة) وسبب التسمية يرجع لوجود معبد من العصر البطلمي استخدم في العصر القبطي المبكر كدير للرهبان. زودتنا وثائقها بمادة غزيرة تعكس نزق الحياة وخصوبتها، منها بردية تحمل رسماً كاريكاتورياً للأوضاع الجنسية المختلفة بقدر عالٍ من المبالغة، مع تعليقات مرحة، وهي محفوظة حالياً بمتحف تورين شمال إيطاليا.

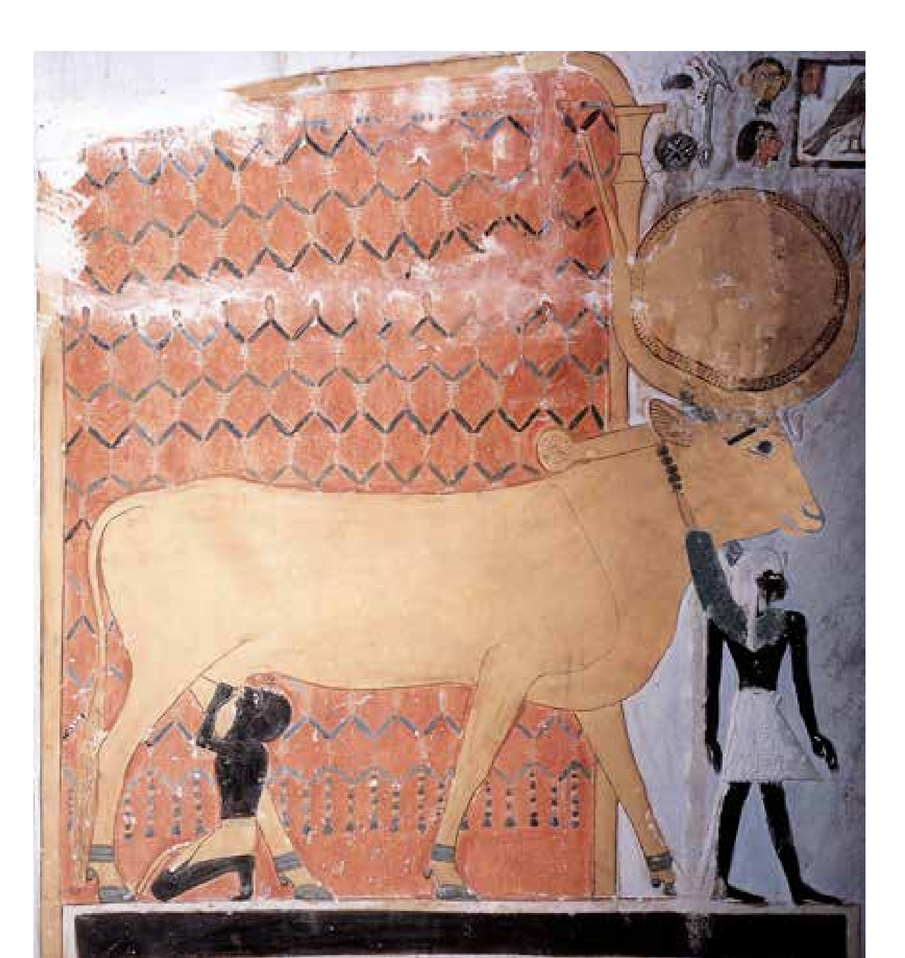
عرف المصريون حكايات الحيوانات منذ آلاف السنين، ووصلتنا مع رسوم كاريكاتورية من دير المدينة، مثل القصص التي تتناول صراع القطط والفئران، ففي إحداها تهاجم الفئران القطط وتحاصر قلعتهم، ولا يخلو السرد من السخرية من الفرعون، حيث يظهر فرعون الفئران على عجلته الحربية متخذاً نفس الوقفة الملكية التقليدية،

وثمة رسم كاريكاتوري آخر يصور قطّاً يقدم النبيذ للفأر، أما التعليق المصاحب للرسم فهو على لسان القط: عندما تأتيني، ستخدمك كل القطط فور وصولك للمكان.... هل هي مكيدة للفأر؟، ورسم آخر يصوِّر مباراة ملاكمة بين فأر وقط ويقف نسر بينهما حكماً.

وكان للفنانين بصمتهم على جدران المقابر والكهوف،فقد رسموا لأنفسهم صوراً هزلية، ومن مقبرة رقم 217 في طيبة مشهد مرح لم يتكرر في التاريخ المصري يُظهر العمال وهم منهمكون في بناء المقبرة، حيث يجمع بين مشهد جنائزي جاد ووقور وبين مشهد هزلي لبعض السلوكيات، مثلاً نجد عاملاً يكحّل عين زميله، وآخر ثملاً يحاول رفيقه إفاقته، وثالثاً يغني، ورابعاً ترك العمل ووقف يسمعه، وآخرين منهمكين في العمل.

وُجِد أيضاً في إحدى المغارات رسم ساخر للوزير سنموت مع الملكة حتشبسوت في وضع جنسي مهين للملكة، وربما كان هذا أول كاريكاتير سياسي ينتقد فيه صاحبه ويسخر من العلاقة غير المعلنة بين الملكة ووزيرها.

وكما في كل مجتمع هناك شريحة ما تتعرض أكثر من غيرها للسخرية، مثل أهل الوجه القبلي في مصر، أو سكان شرق بحر الشمال في ألمانيا، أو الشقراوات في أوروبا. بشكل عام كانت النكات والتعليقات اللاذعة تنصبّ على بدو سورية وفلسطين، فقد كانت نظرة المصري لهم فيها قدر من الاستعلاء. اشترى مصري حماراً من بدو فلسطين ورسمه في مقبرته وكتب معلقاً: بعد أن كنت تمشي على



«بس» هو إله للمرح والنشوة لدى الفراعنة، استوحوا هيئته من الأقزام، التي كانت تجلب من أفريقيا

رمال الصحراء صرت تمشي على العشب الوفير. وعندما يجتمع بدوي من سورية ومصري، رُسِم المصري في أغلب الأحيان بالمقاييس التقليدية في حين رُسِم البدوي هزيلاً أشعث الشعر بالي الثياب.

في العصر البطلمي كانت الإسكندرية مدينة مفتوحة متفتحة يقصدها الكثير للعلم والتجارة، واشتهر سكانها بالقوة والجراءة، حتى أنهم مرة عزلوا الملك وعيَّنوا غيره، وكانوا يتمتعون بروح السخرية والدعابة، وامتدت أحياناً لتنال من شخص الملك نفسه، مثال ذلك نعت أهل الإسكندرية لبطليموس الثاني عشر بـ «الزمّار» وكانوا لا يسمونه إلا بهذا الاسم لمجونه وعبثه.

تخبرنا المصادر القليلة أن الإسكندرية في القرن الرابع الميلادي كانت منقسمة بين المؤمنين بالدين الجديد الوافد من فلسطين وبين أنصار الديانة الوطنية وبينهما الفرق الغنوصية، وكانت الأغاني التهكمية سلاح كل الأطراف قبل أن يدخل الجميع دائرة العنف، من هذه المصادر رسالة تسخر من المصريين منسوبة خطأً للقيصر «هدريان» ظهرت في كتاب «التاريخ القيصري»:

«وكما تعلم جيداً فإن المصريين متقلبون ومتهورون ومتبجحون وظالمون ومنشغلون بالتوافه ومتعطشون للانقلابات إلى حد أضحت لديهم أغان يغنونها في الشوارع عن هذا الموضوع، كما أنهم يكتبون الأشعار الساخرة وقصائد المديح، وهم أيضاً منجِّمون وعرَّافون وأطباء. يوجد بينهم المسيحيون والسامريون وكذلك مجموعة ممن لا يعجبهم عصرهم أبداً..... تأكدت يا عزيزي أن مصر التي كنت تكيل لها المديح بكل هذا القدر، طائشة، متذبذبة وسريعة التفاعل مع أي أثر للشائعات. أتباع سرابيس هناك مسيحيون، والأتباع متقدو الحماس لهذا الإله هم من يُطلق عليهم اسم الأساقفة. وحتى هذا البطريرك، عندما يأتي لمصر يرغمه البعض على تمجيد سرابيس، والبعض الآخر على تكريم المسيح. إنهم من ذلك النمط من البشر الذي يميل لخلق الاضطرابات.».

آلهة المرح

قبل ظهور عبادة ديونيسوس إله النبيذ والمرح عند الأغريق وباخوس عند الرومان، كان للمصريين «بس» هو إله للمرح والنشوة، استوحوا هيئته من الأقزام، التي كانت تجلب من أفريقيا ابتداء من الأسرة السادسة (حوالي 3000 ق. م)- مجموعة عرقية تسمى «بيجمي»، وتتميز بقصر القامة مع اكتناز الجسم وبروز في الفكين- لتشيع البهجة والسرور بحركاتها ورقصاتها، وتشير المصادر إلى انبهار المصريين بها بسبب مظهرها الطفولي فعدّوها من الكائنات الحامية للنساء أثناء الولادة، وتمتعت بعناية خاصة في البلاط الملكي وبيوت الأثرياء.

يُصَوَّر «بس» بقامة قصيرة بدينة، وبرأس كبيرة لها لبدة أسد وأذنان كبيرتان. وكانت تُصنَع التماثيل بشكل واسع من أغلب الخامات المعروفة، وقد وُجِد الآلاف من هذه التماثيل في أغلب مدن البحر الأبيض المتوسط، وبشكل خاص الإسكندرية، واستمر تقديسه حتى القرن الرابع الميلادي قبل الانتصار الحاسم للمسيحية على الديانة الوطنية.

كذلك كان في بوباستس - تل بسطة، محافظة الشرقية- مركز لعبادة الربة «باستت» ربة الخصوبة والمرح، وكان يقام كل عام في معبدها احتفال شعبي ماجن ساخر، وصفه لنا الرحالة هيرودوت الذي زار مصر في القرن الخامس ق.م.: «كان الرجال والنساء ينزلون في جماعات كبيرة بإحدى السفن، وكانت بعض النسوة يرقصن بالصنوج، بينما يعزف بعض الرجال على الناي. أما بقية الرجال والنساء فكانوا يغنّون ويصفقون، وكلما رست سفينتهم على شاطئ إحدى المدن يقومون بالتهكُم على نساء تلك المدينة والسخرية منهن، وكان البعض يرقص في حين يقوم البعض الآخر بأعمال غير لائقة وعندما يصلون إلى بوباستس كانوا يحتفلون بالعيد احتفالاً كبيراً، وكان النبيذ الذي يستهلك في هذا اليوم أكثر مما كان يستهلك طوال العام».

أخيراً يضيف هيرودوت: مصر أرض المزاج والدعابة.

الإله بس إله المرح


هدى بركات

كنّا نضحك

كنّا نضحك ضحكاً صافياً. صافياً نقياً وغير مشوب بمواد دخيلة. كانت أفواهنا تنفتح على كامل قدرات الحنك. وكانت حناجرنا تستدعي حبالها الصّوتية كلّها، حتى تلك التي لم تكن قد ولدت بعد. للبنات، وللصبيان أيضاً ذلك السوبرانو الجميل، العالي والحادّ والكهربائي، الذي ستخرّبه السجائر وهورمونات الذكورة وبروز عظام الرأس بكامله حتّى كهف الحلق.

كنّا نكرّ ضحكاتنا التي لم يكن لأيّة سلطة أن تكبحها، لا في البيت ولا في المدرسة، ولا حتى في دور العبادة حيث طغيان الرّهبة مرفق بـ «قلّة الأدب والاستهتار بأرفع القيم». لا شيء، لا أحد، لا مكان يوقف قهقهاتنا. ذلك أنّها، حين تجتاح الرئات الصغيرة، لا تحذير ولا تأنيب يردّها مهما خفنا. فالضحك كان، من دون روادعه، مفصولاً عن القصاص الذي بالتأكيد سوف يلي نوباته مهما كرّر الكبار تهديداتهم النازلة فينا لا محالة.

لم يكن ذلك الضحك «بريئاً» كما يصفه الأدباء والمتعلّمون. فحين وقعت المعلّمة السمينة وهي خارجة من كرسي الاعتراف في كنيسة المدرسة، وبان ما تحت الثياب «الحصينة»، واجتاحت الصفوف المتعاقبة من المقاعد الخشبية المرصوصة تلك الموجة من تسونامي الضحك، كنّا ننتقم قليلاً من صرامة المعلّمة.. هي نفسها التي كانت شديدة ظالمة في قضايا الضحك «من غير سبب...». وسيهرع إلى دعمها غير المشروط هذه المرّة كافة أعضاء الإدارة ومجلس تمثيل الأهالي... وسـ «يلعب» ضدّنا أنه يوم جمعة، كان، ومن يضحك يوم الجمعة - يوم آلام يسوع - يبكي يوم الأحد... لكنّ الأحد، ونحن نتداعى على المقاعد، كان بعيداً.. جداً.

ولم يكن ذلك الضحك مقطوعاً عن حسّ التقاط تناقضات الوعي الجماعي، ولو أنه - أي هذا الحسّ- لم يكن إلّا في بدايات تلمّسه للعالم الخارجي. فحين راح أستاذ التاريخ يصرخ في المراهقات الصغيرات جميعهنّ كلّما حاولنا إخفاء الرأس خلف ظهور بنات الصفوف الأماميّة، علا ضحكنا المكتوم حتى صار جهاراً ومدوّياً. فالأستاذ - القومي العربي - كان يشتم رفيقتنا «سيلين» التي تلفظ القاف وكأنها كاف، على عدم وعيها بعروبتها وعدم أهليّة أهلها بالتربية القوميّة الصحيحة... وكلّما حاولت إحدانا أن تشرح للأستاذ ظروف «سيلين» التي ولدت وتربّت في إفريقيا قبل أن يرسلها والداها حديثاً جداً إلى لبنان خصيصاً لكي تتعلّم العربيّة، صرخ الأستاذ واستشاط غضباً على غضب حتى... أغشي علينا من شدّة الضحك.. فصار يطردنا واحدة تلو الأخرى وبقي وحيداً في الصف. و سمعناه من الممرّ يتابع الدرس للجدران والمقاعد الخالية، ويشرح الخرائط على اللوح الخشبي بصبر وأناة، سعيداً بالاحترام الذي ساد صمتاً على غرفة الصفّ...

•••



ثم... ثمّ كبرنا. وتغيّر ضحكنا كثيراً.

صار ممزوجاً بما ليس منه. صار قاسياً هدّافاً. وصار بالألوان المسمومة، أصفر من السخرية، أسود من القهر والمرارة. أو من «النكاء» والشماتة والعنصرية والكراهية...

صار الضحك تهكمّاً على الضعيف لإبراز القدرة والتعالي على العموم. صار ثقافة العنجهيّة والاستهزاء بدونيّة نلصقها بالآخرين كي نصعد على وهنهم... صار عالي الضحك في اجتماعات الحزب - أيّ حزب - هو الأعلم ببواطن الأمور وخفايا السياسة، وهو الأقدر على استشراف «المرحلة»، وصار الأكثر جدارة بقيادتنا، رغم الجدّية الهائلة التي تتصف بها تلك «المرحلة» بالذات. صار الضحك بديلاً للكلام المنطقي، وجواباً على أسئلة لا جواب لها. صار حسماً نهائياً قاطعاً للنقاش الصعب...

صارت نكات البالغين الذين أصبحناهم سهاماً سامّة موجّهة للأعداء، وسلاحاً فتّاكاً في حربنا مع من ينبغي «استئصالهم» من تاريخنا المهيب. كلّ النكات لطحن أفكار الجهة المقابلة، المأجورة العميلة الجاهلة.

صار الضحك من مستلزمات التميّز والرفعة النضالية على «الآخر» الذي لا يحسن الضحك كما هو لا يحسن الحرب.

على أجهزة «التوكي ووكي» كان الضحك مفرقعاً باستمرار على الحواجز العسكرية المتقابلة المتقاتلة عند خطوط التماس. الشتائم المقذعة بالألفاظ النابية، الجنسيّة على نحو خاص، كانت تمرّ في الأجهزة فتُضحك المقاتلين، ولكن أيضاً الشعب، بحسب أهوائه الحربيّة طبعاً، فيلتقطها ويعمّمها، في مزيج من العنصرية المرحة التي لا حدود لبذاءتها المُبهجة التي تُميت ضحكاً...

لكن، كان هناك أيضاً ضحك ممنوعاً. أن تضحك على الحواجز المسلّحة، ولو خفيفاً، ولو تبسّماً من الخوف والجبن، ولو استرضاء وميلاً للاستسلام أو التعاطف الاحتزابي، كان يعني عدم الجدّية في أحلى الحالات، والاستخفاف بوكلاء الحياة والموت، وبمهمّاتهم التاريخيّة في أسوئها.

وصلت السيارة إلى الحاجز ولم تنتبه زوجة صديقنا في المقعد الخلفي فواصلت الضحك. أنزل المسلّح كافة الرّكاب وسدّد بندقيته إلى صدر زوج المرأة التي كانت تضحك. قال له إنه لا يملك خصيتي الرجال لأن امرأته لا تحترم الموقف وتعرّض حياته وحياة ركاب السيارة للموت. حصل خير، هي لم تدرك في الخلف أن... راح صديقنا يقول. وضع المسلّح بندقيته في رأس الرجل وقال للمرأة: الآن اضحكي، أريدك الآن أن تضحكي.. عليه، على هذا الغضنفر وهو يرتعد خوفاً... وراح المسلّح في ضحك طويل...

كانت البلاد تتلوّى من شدّة الضحك، منقلبة على ظهرها كصرصار كبير قذف آخر ذرّة هواء من رئتيه، في حشرجة تشبه القهقهات العالية.


SANITAIRE DU DEPARTEMENT DE PARIS
(ARRÊTE N° 79-501 DU 20 NOVEMBRE 79)
MBW

إبراهيم الحَيْسن
ناقد تشكيلي من المغرب

يحتل فن الكاريكاتير مكانة مهمة داخل نسيج الإبداع التشكيلي، لذلك فهو يحظى باهتمام وتقدير الجميع، لأنه أداة تعبيرية تتجاوز الإرسالية الأيقونية Iconique لـ «تزعزع» الخطاب السياسي الملفوف بكل أنواع الرقابة الخارجية والداخلية.

الكاريكاتير الجداري
الغرافيتا الجديدة!!

لهذا الفن - كما يقول الباحث الفرنسي روا - جذور تاريخية قديمة جدّاً، ولقد بدأ كحركة قديمة بدائية في التصوير الفني أو التشخيص الهزلي، حيث انطلقت جذوره من العهد القديم عندما سخر قابيل من أخيه هابيل. والدليل القصة التاريخية التي تقول بأن أختهما أحبّت هابيل أكثر من قابيل عندما أصبح قابيل يرسم أخاه هابيل، ويعلّق عليه بجمل حادة»(1)..

في البدء كانت الصحيفة

خرج فنُّ الكاريكاتير من رحم الصحافة، وظهر لأوّل مرّة في أروبا. ويدّعي الإيطاليون أنهم مؤسِّسوه أثناء عصر النهضة، حيث نما هذا الفن في أعمال الفنان الكبير تشيمبولدو، كما عبّر الفنان ليوناردو دافنشي L. De Vinci عن سخطه واستيائه من الحرب، فرسم معركة «دانجاي» الشهيرة التي وقعت بين الفلورانسيين وأعدائهم بأسلوب تهكّمي كاريكاتيري. ويرى آخرون أن التاريخ يؤكد أن الفنانين الفراعنة هم أول الممارسين لهذا النوع من الفن(2).

يعتبر كل من أنابال كراتشي(A. Caracci (1609 - 1560، وبرنيني هما الرائدان الفعليان لفنِّ الكاريكاتير.

كما يُعَدّ بيير ليون غيتزي (1674 - 1755) أوَّل رسام مارس فن الكاريكاتير بشكل محترف، إذ كان يتاجر بشكل حر في رسوماته الكاريكاتيرية في مدينة روما في وقت لم يكن ينظر إلى هذا الفن بعين الرضا. هنا الفنان ليس بالطبع فنان كاريكاتير، بل إنه كان معروفاً بسبب أعماله في الكنائس الرومانية وفي جدارياته الموجودة في عدَّة فيلات إيطالية(3).

موازاة مع تطوُّر فن الحفر Gravure، ولا سيما باستخدام الألوان في الطباعة، ازدهر الرسم الكاريكاتيري وانتعش حيث بدأت تكثر فيه المساحات والكتل الملوَّنة، وأصبح ذا جاذبية جمالية. وعندما بدأ تطوُّر فن الحفر باستخدام الألوان في الطباعة، فتح أمام الرسم الكاريكاتيري طريقاً جديداً انفرد به في ما بعد، وحقق نتائجه الباهرة الأولى.

غير أن الكاريكاتير سيشهد نقلة نوعية بعودته المجدَّدة إلى سند الجدار، لاسيما مع اندلاع مجموعة من الأحداث السياسية الدولية والعربية، أبرزها بالمكسيك والتشيلي وفلسطين ومصر وتونس وسورية وليبيا وغير ذلك من الأقطار العربية المأزومة.

الغرافيتا: فنُّ الشارع

الغرافيتي Graffittis هو فَنُّ الناس في الشارع.. هو فن تفاعلي مع المكان بالفطرة. لا يكتسب شرعيته إلاَّ في وجوده في عرض الطريق ووسط الجماهير.. في قلب الأحداث معايشاً لها ومسجِّلاً لتطورها. فالجدار يمثل صفحة التاريخ البيضاء التي يكتبها الغرافيتي، ثم يأتي كل عابر سبيل ليضع فوقها شيئاً من تجربته الإنسانية باللون والرسم والكتابة(4).

نشأ فن الجرافيتي منذ رسوم الإنسان الأول في الكهوف قبل 22 ألف عام، مروراً بتزيين جدران الكنائس وأرضياتها في العصور الوسطى والحديثة، لكنه نما وتطوّر عبر العصور، وتحوّل من فن بدائي إلى فن شعبي له مقوماته التعبيرية والجمالية الخاصة بعد أن خرج من رحم سلسلة من الثورات التي أفرزتها حروب وانتفاضات وانقلابات سياسية عديدة، بدءاً من حرب الاستقلال الوطنية في أميركا والثورة البورجوازية الفرنسية، مروراً بثورة أكتوبر الاشتراكية عام 1917، وكذلك انتفاضة الشعب الفلسطيني من أجل تحرير الأرض وإقامة دولة فلسطينية



حرَّة ومستقلة، وقد ظهر كبداية للتمرُّد على الفكر المركزي الأوروبي في الفن الكلاسيكي اليوناني-الروماني القديم.

ارتبط فنُ الغرافيتي بموسيقى الهيب هوب. ربّما لكونهما من إنتاجات الطبقات الكادحة، وبثقافة الأفارقة الأميركيين الذين ما زالوا يُعَدُّون الأكثر فقراً بين مكونات المجتمع الأميركي المختلفة. وقد شهد هذا الفنُّ تطوراً كبيراً منذ سبعينيات القرن الماضي وعصر «الهيبيز» ليصبح أكثر تعقيداً من حيث الأساليب الفنية أو التقنيات المستخدمة(5).

على مستوى الجُدرانيات وفي الفترة ما بين 1910 و1920، كانت المكسيك شهدت تحولات اجتماعية هامة بانتقال الثورة من المرحلة العسكرية إلى مرحلة التدعيم السياسي. وقد شجع قادتها الفن الجداري Art mural لتوجُّهه نحو الشعب وارتباطه بالواقع الاجتماعي وصفته الملحمية. وفي هذا المجال برز عَددٌ من الفنانين المتميِّزين أمثال: دييغو ريفيرا D. Rivera، ألفارو سيكيروس A. Siqueiros، تامايو..وشخصيات فنية أخرى كالبرازيلي كانديو بورتيناري الذي تمكن من إيجاد صورية خاصة تميزت بطابعها التعبيري العنيف. أمَّا الفنان لازال استغال- يهودي روسي تجنس بالجنسية البرازيلية- فشارك في الحركة التعبيرية في درسد، ثم انتقل إلى البرازيل ليصور صفحات ملحمية كما في مجموعة من الأعمال الفنية الأخرى(6)..

في المكسيك، زمن الثورة، كان من الصعب فصل الفن عن السياسة، إذ كان الرسامون يقومون بمهمات ثورية، أبرزهم سيكيروس الذي كان يشترك في القتال وفي الدفاع عن الثورة، بل كانوا جميعاً يرسمون وهم يحملون معهم المسدسات وتولى بعضهم مناصب قيادية في النقابات والتنظيمات العمالية والطلابية.

خلال عام 1942، وبعد أن أنهى مجموعة من اللوحات الجدارية التي أطلق عليها عبارة: «موت الغزاة» وذلك بمدينة سيلان في تشيلي. إلى جانب ذلك، «برزت في رسومات سيكيروس خصوصيات القمع البوليسي والدكتاتوريات العسكرية المشهورة في بلدان تلك المنطقة.

لقد استلهم فنانون تشكيليون معاصرون فن الغرافيتي، وبدت أعمالهم الصباغية أشبه بحيطان متآكلة طالتها الشيخوخة. منهم على سبيل المثال لا الحصر الفنان الإسباني أنطونيو تابييس A. Tapiès الذي تمتلئ لوحاته بكثير من «العنف اللوني». يقول تابييس بأن سبب تعلُّقه بالجدران يرجع إلى أيام الصبا والشباب وإلى ذكريات عهد طفولته ومراهقته الأولى التي عاشها بين حيطان برشلونة، تلك الحيطان التي شاهد بينها معنى الحروب، ومقتل أهاليه، ومشهد الاعتقالات غير الإنسانية(7).

سلاح في يَدِ المقاومة المدنية

لم يعد الكاريكاتير- بمفهومه التقليدي- مجرَّد رسومات تصدر على صفحات الجرائد والمجلات لمرافقة المقالات والتعليقات قدر ما أصبح سلاحاً في يَدِ المقاومة المدنية منتشراً على الحيطانِ والجدران، في الدروب والممرات والحواري الشعبية وعلى واجهات المباني والساحات العمومية والميترو..إلخ. أصبح فنّاً شعبياً يسكن في الناس ومعهم. غايته تعرية السياسة وفضحها..فنٌ تولَّد من رحم المحن التي انفجرت في ظل الثورات الشعبية الراهنة التي أطاحت بأنظمة عربية بائدة، ولا تزال ملتهبة تواصل النضال والاحتجاج..

هكذا، وعلى المستوى العربي، انتعش الكاريكاتير الجداري كثيراً في ظل الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين، حيث امتلأت كل الحيطان الفلسطينية بالكتابات والشعارات والرسوم التعبيرية التي تطالب برحيل الاحتلال المصطبغ بكل أنواع الحصار والقمع والتنكيل.

ومع اندلاع الربيع العربي، تطوَّر الغرافيتي والكاريكاتير الجداري العربي (والورقي أيضاً) أثناء وعقب موجات الغضب، وبرزت رسومات ساخرة، وانتعشت ضدَّ الغطرسة والجبروت والاستبداد. من ثم، أمسى هذا الفن الشعبي إعلاناً عن موقف..وهو بالتأكيد عمل تشكيلي يحمل في ثناياه ومظاهره الجمالية الكثير من مكونات العمل الفني. كثيراً ما ألهم حماس الجماهير ولعب أدواراً توعوية وتحريضية في آن لسرعة تلقِّيه وقوَّة نيوعه وانتشاره.

إنه واحد من الوسائل التعبيرية التي أفرزتها الثورة العربية نقداً لظروف مأزومة ممتلئة بتردي الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، لاسيما في مصر. شاهد ذلك -كمثال- شارع محمد محمود في القاهرة التي



امتلأ بالعديد من الرسوم التعبيرية بما تحمله من ألم وأمل، والمتضمِّن لشهادات أيقونية إنسانية فريدة وصادقة لناس غلابة، بِتعبير المصريين.

لم يعد الغرافيتي والكاريكاتير الجداري اليوم في مصر بعد الثورة مرادفاً لحرية التعبير والحق في الاحتجاج عقب عقود من القهر والظلم وتكميم الأفواه، بل أصبح موازياً للثورة، يسير على دربها ويسجِّل أحداثها، ويكتسب كل يوم مساحة من المصداقية والأرض الجديدة في الشارع المصري. لقد تداخل الغرافيتي والكاريكاتير الجداري في الحياة اليومية الآن، وأصبح- بحق- فن الجماهير بامتياز (8).

في تونس أيضاً ازدهر الكاريكاتير الجداري كوجه آخر لثورة الياسمين. وفي ليبيا حيث عكست الرسوم التعطُّش للحرية الحقيقية. وفي البحرين، واليمن، وسورية التي يتم فيها قمع حرية التعبير على نطاق واسع، كما حصل للرسام علي فرزات الذي قادت مواقفه النضالية ضدَّ الفساد ببلاده ومساندته الأخلاقيةَ والإبداعية لشباب الثورة إلى تعرضه لاعتداء شنيع بالضرب المبرِّح ألزمه دخول المستشفى لأسابيع!!

عموماً، صار الكاريكاتير من أدبيات الثورة العربية، وتخلى عن الشكل المألوف للورق المطبوع والصحيفة مستبدلاً إياهما بحوامل وتعبيرات أخرى مجسَّدة على الحوائط والأقمشة لدى البعض، وفي شكل أداءات جسدية (برفورمانس) وعرائس ملونة لدى البعض الآخر. ويظل هذا الفن بتعدد ألوانه وسنائده توثيقاً للثورة وداعماً لمنجزاتها الشعبية الباهرة.

هوامش:

1- ذكره الباحث الفلسطيني عاطف سلامة في مقالته: «الجذور التاريخية لفن الكاريكاتور» المنشورة بموقع: www.arabcartoon.net .

2- يومية الصحراء المغربية/العدد 5191 - الاثنين 7 إبريل/نيسان 2003.

3- شاكر لعيبي: «لمحة عن تاريخ فن الكاريكاتير الأوروبي». مقال وارد ضمن موقع الكاتب: www. perso.ch/slaibi .

4- رضا شحاتة أبو المجد: «جسر معلق من الذكريات» - جريدة أخبار الأدب، ملف حول الغرافيتي. العدد 1009 - 25 نوفمبر/تشرين الثاني 2012 (ص. 18).

5- زينب عساف: الغرافيتي بين الفن والفوضى- مقالة منشورة بموقع «الجزيرة نت»: www.alja-zeera.net.

6- واردة في مقالنا: «عن صباغة الجداريات»، يومية الاتحاد الاشتراكي/الاتحاد الأسبوعي (المغرب): العدد 1-7/30 نوفمبر/تشرين الثاني 2002.

7- ثريا البصمي: «العنف وفن التنكر للرقة». مقالة واردة بكتاب «الفن والعنف»- أشغال ندوة تخصصية أقيمت بالشارقة أيام 9 - 11 إبريل/نيسان 2003، منشورات دائرة الثقافة والإعلام (ص. 160). وأيضاً: Antonio Tapiès: La pratique de l'art. Ed. Gallimard, 1974.

8- رضا شحاتة أبو المجد: «جسر معلق من الذكريات» - جريدة أخبار الأدب/ملف حول الغرافيتي- العدد 1009 - 25 نوفمبر 2012 (ص. 21).



رالف ستيدمان فنان إنجليزي ولد عام 1936.

بدأ رساماً للكاريكاتير وخلال رحلته المهنية استطاع أن يبدع في العديد من المجالات كتأليف الكتب وكتابة النصوص الأوبرالية.

قام برسم العديد من القصص الكلاسيكية مثل "أليس في بلاد العجائب"، "جزيرة الكنز" و "مزرعة الحيوانات" كما ألف العديد من الكتب على سبيل المثال حياة سيغموند فرويد وليوناردو دا فينشي و "بيغ أنا".

في عام 1989 كتب نصا أوبراليا للبيئة يسمى "الطاعون" و"زهرة القمر" اللذين عُرضا في خمس كاتدرائيات في المملكة المتحدة وكانا موضوعاً لفيلم بي بي سي 2 في عام 1994.

كتب رالف "عناقيد رالف" و "لا تزال الحياة مع زجاجة" اللذين حصلا على جائزتين .كما حصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة كينت.

في ظهيرة أحد أيام شهر مارس /آذار وضوء الشمس يغشى البصر. بينما يتراءى سراب رمال الصحراء أمام العين خالقاً إحساساً غريباً من الفراغ والشرود وكأنه سراب في الروح، كنت في طريقي من القاهرة إلى الإسكندرية وبين انعكاسات الشمس الشديدة، وبذهن شارد، كنت أحاول أن أتصفَّح ألبوماً قديماً لصور الشاعر الإيطالي جوزيبي أونجاريتي، الشاعر الذي وُلِد في الإسكندرية عام 1888 والذي تأثر بتلك المدينة متعددة الثقافات والتيارات الفكرية التي كانت موضع فخر مصر وأوروبا خاصة في النصف الأول من القرن العشرين.

طبرمين الصقلّيّة من وجهة نظر الإسكندرية

مدن الشِّعر

أرنالدو دانتي ماريااناتشي

ترجمة: نجلاء والي



المسرح الروماني بمدينة طبرمين

توقفت عند صورة للشاعر باسم الثغر، وقد ارتسم على وجهه تعبير ملائكي يتسلّم من يد الشاعر سلفاتوري كوازيمودو بمدينة طبرمين الرائعة جائزة تاورمينا للشعر (وتاورمينا هو الاسم الإيطالي الشائع لمدينة طبرمين) وقد صورت بشرفة على شكل فراشة، جائزة رفيعة نالها من قبل شعراء مثل ديلان توماس وآنا اشامتوف، وسيكون من الجميل إحياؤها.

هذه هي المرة الثانية التي أزور فيها مدينة الإسكندرية، وأعود إليها هذه المرة من أجل أونجاريتي والذي يبدو لي أن علاقته بمكان الميلاد لم يتم إبرازها بالشكل الكافي مثلما حدث مع غيره من الشعراء والكتاب الإيطاليين من أمثال (مارينيتي، كاوزيمودو، أنريكو بيا، فاوستا تشالينتي) الذين قضوا في مدينة هيباتيا فترة هامة من حياتهم.

أتمنى تنظيم مؤتمر عالمي عنهم وعن آخرين من الكتاب الأوروبيين الكبار الذين ارتبطوا بمدينة الإسكندرية من أمثال كفافيس ، دريل وفروستر والأخوين تويل.

وقد زرت الإسكندرية للمرة الأولى بعد فترة قصيرة من وصولي إلى مصر، عندما نظّمنا احتفالية عن الشعر حضر فيها أليساندرو ابن الشاعر الإيطالي الكبير كوازيمودو الحائز على جائزة نوبل، لقراءة شعر أونجاريتي.

قرأ أليساندرو أثناء الأمسية أبياتاً خالدة من شعر أونجاريتي كان يتحدث فيها عن مدينة الإسكندرية من مجموعته «الميناء المدفون»، وهو عنوان استلهمه من أسطورة عن ميناء قديم غرق تحت البحر دارت حوله الكثير من الحكايات دون العثور على أي أثر له.

وقد أعادت إلى ذهني صورة كوازيمودو وأونجاريتي في المنظر الرائع للمسرح اليوناني بطبرمين صوراً وخيالات شتى من تلك المدينة الجميلة التي فتحها العرب في شهر يوليو/تموز عام 902، وتحدّث عنها عالم جغرافي ومؤرّخ عربي فوصف جمال المدينة والبركان مثل «فوهة نيران».

لايزال الكثير من الجوانب التي لم تكشف بعد عن العلاقة بين العرب ومدن جزيرة صقلية. ولا تزال بطبرمين شواهد على روعة المعمار العربي مثل قصر الدوقة سان ستيفانو أو قلعة الشرقيين. وقد لمسنا هذا خلال مؤتمر نظمناه عن ترجمات حديثة لأعمال كتاب صقليين إلى اللغة العربية (بيرانديللو، برانكاتي، فيتوريني، شاشا، بونافيري، كونصلو، كاميللري).

كنت أفكر في ذلك والسيارة تقطع الطريق بسرعة وسعيد (السائق) ممسك بعجلة القيادة. تذكرت المرة الأخيرة التي زرت فيها مدينة طبرمين في يونيو/حزيران 2007 بمناسبة تقديم كتاب لي. وجدتها كعادتها مدينة مرحة مليئة بالشمس والحياة. وتذكرت كم من المرات تحدثت فيها خلال رحلاتي في العالم عن جمال المدينة وعن الشخصيات الهامة التي ساهمت في ازدهارها وجعلها واحدة من أشهر المدن في العالم.

عندما كنت أعيش في براغ في أوائل الثمانينيات من القرن الماضي نظمت العديد من الأمسيات للتشيكوسلوفاكيين الذين لم يكن السفر متاحاً بالنسبة لهم للتعريف بجمال المدن الإيطالية.

أتذكر أن الأمسية التي خُصّصت للحديث عن طبرمين تميزت بالإقبال الشديد، وقد صاحب ندوتي عن المدينة عرض مصور عن الأماكن والأشخاص كما تخلل حديثي استشهادات هامة شهيرة لكتاب وشعراء وفنانين ورحالة وموسيقيين ممن زاروا المدينة ووصفوها مثل: جوته، موباسان، ستراوس، إليوت، جيد، جيلينج، برهامس، كوكتو، وأيضاً شخصيات من المسرح، ومن زيَّنت رؤوسهم التيجان مثل إدوارد السابع وملك مصر فاروق الذي وصل إلى طبرمين عام 1951 على ظهر اليخت الملكي في رحلة شهر العسل.

وانتقلت من مدينة براغ إلى مدينة دبلين ثم ادنبرج، ومن ادنبرج إلى بودابست. وشاهدت في العاصمة



المجرية بالطابق الثاني من المتحف الوطني لوحة تيزونتافري «أطلال مسرح طبرمين القديم» والذي كان يشكّل جزءاً من الصور التي عرضتها أثناء الأمسية بألوان زاهية براقة تنطبع بقوة في عيون الزائرين مثل حلم كبير. وعندما انتقلت إلى فيينا رأيت اللوحة الجميلة لكليمت والتي تزين مسرح «برج» والتي يتلصّص فيها الرسام من فتحة مزلاج على أطلال المسرح القديم وقد سكنته نساء فاتنات ليقدّم لنا لوحة بديعة مثيرة يظهر فيها البركان الذي ينحدر إلى البحر.

وعلى أبواب مدينة الإسكندرية يشتد زحام المرور والعربات، وتصبح الشمس أكثر حرارة تماماً مثل الصيف على شاطئ طبرمين الجميل أمام جزيرة بيلا.

أبحث في ذاكرتي عن العلاقة بين مدينة الإسكندرية التي أصل إليها والمدينة الصقلية، ويتبادر إلى ذهني كنيسة صغيرة زرتها في المركز التاريخي لمدينة طبرمين، تشبه كنيسة سانت كاترين بالإسكندرية. والكنيسة المصمَّمة بطراز باروك وقد زين بابها الرخام الوردي البديع لمدينة طبرمين.

أعتقد أن الكنيسة بالداخل مكوَّنة من صحن واحد وتمثال من الرخام يجسّد القديسة على يمين المدخل مستندة إلى عمود. أتذكر أني قرأت في أحد الكتيبات أن الكنيسة تأسست في أوائل القرن السابع عشر على أطلال معبد يوناني قديم للإلهة أفروديت أجمل الآلهة والتي جعلها هوميروس ابنة للآلهة زيوس وديون. وينفرط عقد الذكريات مثل حبات الكرز وتعود إلى ذهني بين المقدس والدنيوي رواية فرنسية مشهورة بعنوان «أفروديت» صدرت في أواخر القرن التاسع عشر وأثّرت كثيراً في الشاعر دانونزيو. وهي تحكي بحسية وشاعرية عن موت المرأة الجميلة. وعندما زرت مدينة طبرمين في عام 2007 بمناسبة تقديم كتابي، حيث كان يقام مهرجان سينمت وقد دعتني ديبورا يونج إلى احتفالية لتكريم جوزيبي تورناتور. وحضر هذا التكريم بالمسرح اليوناني الذي تلألأ بأنوار الاحتفالات العديد من الشخصيات الشهيرة.



صورة للكاتب داخل مكتبة الإسكندرية



كما قابلت في تلك الليلة «بن جزار» الذي سبق وكرمناه في مدينة بسكارا بجائزة فلايانو والذي توفي منذ شهرين، ولم أكن أدري أن الجائزة للعام التالي ستكون من نصيب المخرج المصري إبراهيم البطوطي، وأنني سأنتقل لمصر، وسأشاهد الأماكن التي قام بتصوير أفلامه فيها.

وبين ذكرى وأخرى نصل إلى مدينة الإسكندرية الباهرة ونعبر الميناء بخطوات بطيئة. المدينة المزدحمة المكتظة بالسكان والتي يسكنها أكثر من خمسة ملايين نسمة تستقبلنا بأصوات آلات تنبيه السيارات المزعجة.

وبينما أتوه في بحرها «الأونجاريتي» أرى من بعيد سفينة من السائحين تصل رويداً إلى الميناء. وثلاثة فتيات يرتدين حجاباً أسود ويتريضن بطول الشاطئ. تثير رؤيتهن في نفسي فضولاً كبيراً، فلا أستطيع أن أفهم إن كن يركضن نحو المستقبل أم نحو الماضي. في النهاية لا يهمّ. تريُّضهم بهذه الملابس هو المعجزة ذاتها.



أمجد ناصر

المتاهة المائية

(إلى علي البزاز)

أقول، أنا زائرها، إنني أعرف المدينة. رأيتها في النهار ورأيتها في الليل. صحيح أن ليلها يختلف عن نهارها، ليس بألوان التوليب المتغيرة فقط وإنما بأولئك الذين يفعلون في الليل ما لا يفعلون في النهار، ولكن، مع ذلك، في ذاكرتي بضع نقاط عَلام، ولا أحتاج دليلاً. فكيف لا تُعرف راحة كفٍّ من نظرة أو اثنتين؟ ذلك إحساس خادع، سرعان ما أتبيَّنه بعد شارع أوصلني إلى قناة وقناة أفضت بي إلى جسر وجسر أعادني إلى الشارع نفسه ثم اختفى . أعلل نفسي، أنا الزائر الذي لا يعوّل عليه، بالقول: حتى البصّارة لا تعرف راحة يد مارقٍ أو قديسٍ من نظرة أو اثنتين.. سأبدأ، إذن، بتصنيف العلامات، وأفرد عدَّتي على الأرض، وأقيس الأبعاد كما يفعل مخططو المدن المتوحِّدون. أكتشف أن منظاري عاطل عن الجهات وملاحي الآليّ يرتدي زعانف غواص؛ إذ هذا ما ألهمته بصيرته الميكانيكية بفعله أمام مياهٍ ارتفع منسوبها. قناة وجسر وبيت مائل.. هذه هي العلامات التي اعتبرتها نقاط ارتكازي وصَنَّفْتها في خانات منفصلة. ولكن هنا، بالضبط، يكمن خطئي، وتبدأ المتاهة. إذ لا شيء، هنا، أكثر من القنوات والجسور. أبدأ من الساحة التي تؤدي إليها كل الطرق، أو هكذا يقال. أحدد مربعاً صغيراً وأقول لنفسي إن ذلك المقهى أو المطعم، أو تلك الدخنة التي تُسْطِلُ الهواءَ، كانت تطلُّ على قناةٍ في مربعٍ يشبه هذا المربع. أمسح المربع شارعاً شارعاً ولا أصل. حتى لو سألت فلن يفهمني، بلساني هنا، أحد. فأي قناة أقصد؟ أستعيد صورة جسر وأقول بالقرب من الجسر، وأشحن منظاري ببقايا الفراسة التي هجرتني. ولكن ذلك لم يفدني. فأي جسر هو الذي أتحدث عنه بين الستمئة أو الألف؟ فالقنوات والجسور ها هنا مثل الخطوط والشعيرات الدموية في راحة اليد. أنسى القناة والجسر كنقطتي عَلام وأقول: آه.. بالقرب من بيت ذي شنكل حديدي يتدلى من السقف! أنظر جيداً. البيوت كلها، تقريباً، يتدلّى منها شناكل حديدية كخطاطيف القراصنة. الماء ومجازاته يتكرران ويتداخلان في مرافق المدينة. الماء، هنا، مثل الصحراء، متاهة؛ فإن استطعت أن تعلّم الصحراء تستطع أن تترك أثراً على الماء. أتذكر أني رأيت بيتاً مائلاً إلى الأمام، بيتاً يكاد يقع على وجهه. فأرفعه أمامي كعلامة مؤكّدة. إن فعلت ذلك فأنا قطعاً لا أعرف المدينة. فأيّ من بيوتها يكاد أن لا يقع على وجهه؟ أيّ من بيوتها لا يستدرجه الماء الماكر إلى شِباكه المنتظِرة؟ أتذكر أني سمعت مهاجراً من بلاد السندباد، دخل هذه المتاهة المائية ولم يخرج منها، يسمّي قنطرة عبرتها في ليل مترنح. سمعت كلمة «أزرق». لا أعرف إن كان يسمّي الجسر أو يتحدث عن لون الكوابيس التي تراود الأهلين هنا في رابعة النهار. التسمية قد تكون مفيدة. قد تقرّب الصورة من ذهن رجل تتدافع الخاءات على لسانه كما تتدفق الآهات من حنجرة عربيّ. لكني لم أسمع خاءات كثيرة. فللمدينة أكثر من لسان، وأكثر من حرف واحد تُولَد منه الكلمات. للمدينة ألسنة متشعبة كألسنة بابل. هناك، أيضاً، مَنْ يفكّر ببابل عندما يقف على نهر ضفة النهر. المهاجر البابلي، مثلاً، الذي شَيَّبَتْه حروب بابل يظنّ أنه في بابل رغم الغيوم الرازحة في القبة القاتمة كقطعان من الأبقار الطائرة.

***

ليس هكذا، على ما يبدو، يصل الزائر إلى ما كشفته له المدينة، ذات يوم أو ليلة، وحجبته. قلت لنفسي: ربما أحتاج خريطة. رأيت كثيرين يفردون الخرائط أمام وجوههم ويمشون. لكن الخريطة متاهة أخرى.. ثم هذا الماء، هذه الشرايين الزرقاء التي تخترق الخريطة من كل جهاتها، هذه الأحزمة التي تطوّق نوم المهدّدين بالغرق، كيف لي أن أقرأها؟ يمكنني أن أقرأ الكلمات، رغم تراقصها والتباس معانيها، ولكن كيف لي أن أقرأ الماء؟ أفرد الخريطة أمامي. أرى سبعة أحزمة زرقاء. أرى ألف عقدة اتصال وانفصال. هناك مفاتيح للخريطة. ولكنها رموز. عليّ أن أحلّ الرموز أولاً. أبدأ برمز يشبه القنطرة، فأقول: هذا جسر. ورمز يشبه القارب، فأقول: هذه قناة. ثم أرى سريراً فأقول: فندق، ثم عيناً محدّقة فأقول: تعويذة لدرء العين الشريرة. هناك نصيحة مكتوبة بخطّ صغير مائل تقول: اذهب حيث يذهب الأهلون! ولكن أين يذهب هؤلاء؟ أين هم الأهلون في بابل المياه والألسن هذه؟ أتذكر صديقاً لي يدعى «علي» فَيَصِلُ سريعاً إلى الساحة التي تؤدّي إليها - كما يشاع خطأ -كلُ الطرق. القنوات والجسور لا تحيّر «علي» الذي لا يكف عن فتل شاربيه التركيين. أحدّثه عن متاهة المياه والجسور، يفتل شاربيه، ويحدّثني عن الأرشيف. أقول له: لا أعرف المدينة. ظننت أني أعرفها. في رأسي ثلاث أو أربع علامات، ولكني أضعتها في الطريق إلى الساحة، فيقول لي: ابعث رسالة إلى مواطن هنا ستجدها في أرشيفه بعد عشرين عاماً. قال، كذلك، إن العلب الزجاجية تزحف على المدينة وتطوّق الكاتدرائية، ثم قال: دعنا نذهب إلى رجال الحرس الليلي قبل أن ينطلقوا بأردية برونزية في جولة على بوابات المدينة السبع. من دون أن يدري حلّ «علي» لغز أحزمة المياه السبعة على الخريطة. إنها بوابات المدينة إذن. قلت لـ «علي»: كيف تمشي هنا؟ فقال: على قدميّ! رأسي مشتّت ولكن قدميّ لا تخطئان الطريق. يحاول أن يسمّي ما نعبر. يستعير من الأرشيف تاريخاً وأشخاصاً. فأقول له: دعنا نمشِ. فلن تزيدني التسمية إلا تبلبلاً.

أدب

ملف



100 تمثال لجبل

قصائد لشاعرات من أفغانستان

ليست أفغانستان مكاناً للحروب والقتل والتدمير فحسب. ولا يمكن اختصارها بالغطاء الطالباني ولو كان محكّماً. ثمة ما يتفتح تحت الغطاء الفولاذي: صوت النساء الشاعرات الأفغانيات، يشهرن إنسانيتهن في وجه عالمٍ قاسٍ يريد إخراسهنّ وقمعهنّ، من خلال الشعر الذي يشفّ عن مفاجآت ولا أجمل، وعن قدرة في التعبير بحريّة وحساسية فريدتين، شيءٌ جميل مباغت يشبه عينيّ شربات جولا، أو الموناليزا الأفغانية صاحبة العينين الخضراوين الشهيرتين، ويشبه معنى اسمها: فتاة زهرة الماء العذب، هنا قصائد لأفغانيات جميلات من سلالتها.

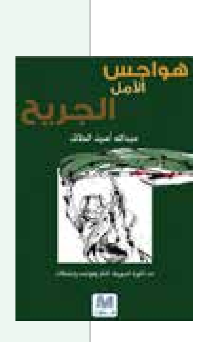
كتب

116 الملك فاروق



- لا يكفّ الملك فاروق عن أسر الباحثين والكتّاب لينبشوا حياته مرات ومرات، مسائلين قدره المأساوي تارة، وطباعه الخاصّة تارةً أخرى، أمّا الكتاب الفرنسي الصادر تواً «الملك فاروق، مصير صاعق» فيركّز على حوادث القصاصين وأثرها الحاسم على الملك الشاب.

هواجس الأمل الجريح



- تحضر الآلام السورية عبر الكتابة باستمرار وبغزارة لافتة. تصدر الكتب غرباً وشرقاً لتخبّر عن السوريين وقد كسروا مملكة صمتهم الشهيرة. هنامراجعة نقدية لـ «هواجس الأمل الجريح»، وإطلالة تعريفية على التجربة الذاتية للمقدّمة السورية المقيمة في باريس والـ «منفيّة».

بروفيل

قــاصّ بالفطــرة



88

قلم «سليمان فياض» هذه المرّة، يصيد الموهبة الأدبية في أوج إغوائها لقارئ محتمل، من خلال قصّة قاصّ تزوّجٍ قارئته الأولى وركَن الأدب على الرفّ.

نصوص

106

ترجمات

94

امتيازي الكبير هو أنني كنت ساعي بريد



- يبدو النقد متواضعاً، وممتلئاً بالمعرفة والحكمة من خلال حوارٍ شائق ومستفيض مع الناقد والمفكر الفرنسي جورج ستينر، فصاحب الثقافة الموسوعية الذي يتقن من اللغات خمساً وأكثر يضيء الثقافة الغربية الراهنة ويربط بين الأدب والسياسة والعلوم، من دون أن يغفل أثر تراكمات الماضي والاحتمالات التي تبطن مآل الحاضر مستقبلاً.

حوار

الشعر مساهمة فنية في تحرير الواقع



84

- تلتقي الدوحة الشاعر التونسي طاهر البكري المقيم في باريس، لتسأله عن ديوانه الأخير، من دون أن تغفل سؤاله عن الربيع الذي ولد تونسياً وانتشر عربياً وعن أثره في المجتمع، ورهاناته القاسية التي لن يتوانى الكاتب التونسي عن الإجابة عنها بصراحة.

يتابع الشاعر التونسي المقيم في باريس طاهر البكري مساره الشعري والأدبي من خلال كتابين جديدين صدرا مؤخراً: الأول بعنوان «في حضرة يونس إمره»، صدر بالعربية وبالفرنسية عن دار (أليزاد) في تونس، والثاني عنوانه «شعر من فلسطين» وهو مختارات شعرية لشعراء فلسطينيين يجسّدون مرحلة ما بعد محمود درويش، وقد صدر بالفرنسية عن دار (المنار) الباريسية. وكان سبق للشاعر أن نشر عام 2010، إثر عودته من رحلة إلى فلسطين، كتاباً بعنوان «سلام غزة».

طاهر البكري في حوار حول ديوانه الجديد:

الشعر مساهمة فنية في تحرير الواقع

باريس- أوراس زيباوي

نتاج طاهر البكري مسكون بالمنفى والتيه والسفر، وهو ينفتح باستمرار على آفاق جديدة وعلى أرض بلا حدود. مع الشاعر طاهر البكري كان لنا هذا اللقاء في باريس:

كتابك الجديد «في حضرة يونس إمره» هو بمثابة تحية إلى شاعر الحب التركي يونس إمره، وتسعى من خلاله إلى التعبير عن موضوع الحرية. ما الجامع بين هذا الكتاب وما يحدث في تونس اليوم، لا سيما أنك تهديه إلى شهداء الثورة التونسية؟

- سابقاً نشرتُ «نشيد الملك الضلّيل» على لسان إمرئ القيس و«مسابح الوصل» على لسان ابن حزم الأندلسي. وجاء هذا الديوان بعد زيارة إلى تركيا تجمع بين علمانية مصطفى كمال أتاتورك وناظم حكمت وكبار المتصوفين من أمثال جلال الدين الرومي ويونس إمره، ويتداخل الوجهان بالنسبة لي في حوار مستمر داخل المجتمع وكذلك داخل النفس البشرية. وليس من المجدي أن نعلن القطيعة بين الروحانية والعقلانية في نظري. لا يمكن لأيّة ثورة حقيقية أن تبني مستقبلها على عقيدة الفرض والإلزام والمنع والتحريم، سواء أكانت دينية أم سياسية. الحرية ضرورية للإنسان ولا تنازل عنها. وهذا ما نادى به من استشهد من أجلها في تونس وغيرها من البلدان العربية. هواجس الأشعارِ تبحث في حرية العقيدة وماهيّة الحبّ ديناً ودنيا، بعيداً عن التشدد والعنف والظلامية.

ما هي الرسالة الإنسانية التي ينطوي عليها هذا الكتاب؟

- من ينادي بالموت ،ويتغطرس، ويهدد، ويقتل لا يحبّ الإنسانية، ولا يمكنه بناء مجتمع متحضّر أو «مدينة فاضلة». مهما كانت الدوافع والأسباب العقائدية، لا بدّ من التذكير بمقولة



لغة الكتابة هي قبل كل شيء عملية توليد وليست طبقاً جاهزاً

المؤرخ الكبير عبد الرحمن بن خلدون وصرحه شامخ في مدينة تونس وفي شارع الحبيب بورقيبة الذي عاش الثورة ولا يزال: «العدل أساس العمران» وما الشعر إلا مساهمة رائقة وفنية ووجدانية في تحرير الواقع والخيال وتأسيس لرؤية كونية تسمو بالإنسان،وترفع من قيمته شعوراً وأخلاقاً، ولذلك كانت القصائد تحاول السفر في كنه الأشياء وباطنها،وتحطّ رحالها في محطات التأمّل في الحياة والحبّ والموت. وتكاد الأبيات تكون حكماً تراثية منطلقة من الحضارة العربية الإسلامية، ولكنها تتوق إلى الأبعاد الحداثية والهموم الراهنة للإنسانية عامة.

وضعت بنفسك الترجمة العربية للكتاب، كيف تعيش هذا الانتقال في نتاجك بين اللغتين العربية والفرنسية؟

- تكويني منذ الصغر في تونس كان مزدوج اللغتين، وأصبحت هذه الحالة اختياراً حرّاً وممارسة مقتنعة أعيشها كإثراء لما في المقارنة من أهمّية جمالية ثريّة في رحلة الإبداع الشعري، مع الشعور القوي بأن لغة الكتابة، بأي لغة كانت، هي قبل كل شيء عملية توليد وبحث ومعاناة، وليست طبَقاً جاهزاً أو كلاماً مجترّاً وباهتاً.

تابعت أحداث الثورة التونسية وأنت في باريس. هل زرت بلدك بعد الثورة؟ وما هي الانطباعات التي أتيت بها؟

- عدت إلى تونس عدّة مرّات بعد الثورة، وكانت الفترة الانتقالية قبل مسك زمام الحكم من طرف حكومة «الترويكا» تعطي بوادر ديموقراطية حقيقية تنعم بحرية لا سابق لها وبدأت تؤسّس لتونس جديدة، لكن ما راعنا بعد الانتخابات المشرّفة للشعب التونسي والتي تعبّر عن وعيه الكبير هو أن الحركات السلفية المتشدّدة التي نمت وترعرعت في ظل الحزب الحاكم أصبحت تهدّد السّلم الاجتماعي، وتعمد إلى القتل والتكفير والتخويف والمسّ بالحريات العامّة، وهذا يشكل عائقاً أمام الثورة والنهوض الاجتماعي والاقتصادي بالبلاد وتقدّمها.

كيف تفسّر، أنت المقيم في باريس، إقبال نسبة كبيرة من المهاجرين التونسيين في فرنسا على التصويت لصالح حزب النهضة؟

- الإخوان المسلمون لا يكتفون بالعمل الديني السياسي، بل يلتحمون اجتماعياً بالطبقات الشعبية ويؤدون كالحركات الدينية المسيحية التبشيرية عملاً خيرياً دعائياً لا بأس به، وربما كان دعمهم يتمتع بأموال خارجية علنية أو خفية تساعدهم على كسب الأصوات. ولكن لدى ممارستهم السلطة اليوم في تونس اكتشف التونسيون أنهم لا يختلفون كثيراً عن سابقيهم، وفقد الكثير منهم المصداقية. والأمثلة عديدة في الإدارة التونسية.

مع صعود الإسلاميين، هل تخشى على تراجع المنجزات التي حقّقها المجتمع التونسي على المستويين الاجتماعي والثقافي؟

- مع الأسف، لقد تركت المنجزات بعد الاستقلال قسماً كبيراً من الشعب التونسي مهمّشاً وفقيراً وعاطلاً عن العمل رغم الشهادات العليا. وهؤلاء هم من قاموا بالثورة، واستشهدوا في سبيلها. المنجزات لم تطل كافة المناطق التونسية، وحرم أهاليها من الثروة الوطنية. وما احتراق الشاب محمد البوعزيزي إلاّ أكبر دليل على ذلك. المسألة بالنسبة لي ليست في صعود الإسلاميين بل في خلل البرامج السياسية عامة. وهناك يأس من إيجاد الحلول الفعلية وخيبة أمل في أنّ العدالة الاجتماعية ممكنة. حتى أنّ عملية الاحتراق تتواصل من حين لآخر لدى المعوزين، ويحاول الشباب الهجرة بأيّ وسيلة كانت، حتى وإن كلّفهم ذلك الغرق في البحر أو مغادرة الحياة.

حققت المرأة التونسية تقدّماً ملحوظاً مقارنة مع النساء في



الدول العربية الأخرى. هل يؤثر الواقع الراهن على مكتسبات المرأة التونسية؟

- كأنّي أشعر بأنّ الحداثة التونسية، وفي صلبها قانون الأحوال الشخصية، يزعج المحافظين في الدول العربية، ويعمد أصحاب الدين السياسي إلى التلاعب بالألفاظ في صياغة الدستور للمسّ بحقوق المرأة في تونس. المجتمعات الذكورية والسلطوية تخاف دائماً من تحرير المرأة، وتعمد إلى جعلها مواطنة في مرتبة ثانية. وهذا ما لا يقبل به العصر، ولي قناعة في أنّ المرأة التونسية سوف لن تتخلى عن حقوقها وهي المحامية الشجاعة التي دافعت عن الإسلاميين أنفسهم عندما كانوا في السجون، وطالبت بحريتهم. وهم الذين يريدون اليوم تقييد حريتها، ولعمري، فهذا من أغرب أطوار التاريخ العربي الإسلامي.

يواجه الواقع الثقافي في تونس منذ سقوط بن علي حتى اليوم تحديات جديدة مع صعود التشدّد الديني. كيف يستطيع المثقف التونسي أن يواجه هذه التحديات؟

- المثقف التونسي، كاتباً أم مسرحياً أم مغنياً أم سينمائياً، لم يخلّ يوماً بمسؤوليته قبل وبعد بن علي، أعني المثقف النزيه النظيف والمخلص. سيواصل بكل قواه كفاحه من أجل التسامح والديموقراطية والحريّة وبناء دولة القانون، وسيعمل قبل كل شيء على إثراء الإبداع بالأعمال الفنية الجيّدة والجادّة. وبعضها وصل مرحلة العالمية، بعيداً عن السجال الرديء والجهل المخزي والدعاية المشينة في بحث دائم عن الحق والحقيقة.

في حديثك مع صحيفة «لوموند» الفرنسية تتحدث عن ربيع عربي هشّ، لكن أليست هي بداية مسار ديموقراطي صعب ومعقد؟

- صحيح هو مسار ديموقراطي صعب، ولكننا كنا نأمل من هذا الربيع العربي أن نتعلّم درساً في تاريخ الشعوب الأبيّة والثورة على الواقع المأساوي العربي حتى ننهض بالحلم إلى تحقيق دخول العصر من باب العزة ونحن ننشد مع الشاعر أبي القاسم الشابي «أغاني الحياة». ولكن أفسد علينا سلطان الجهل العنيد روعة الضياء، وأطفأ مصابيح من رفعوا راية الكرامة، وبنوا صرح الشهامة. هل يكون الربيع ربيعاً بكل هذه الدماء؟ بقتل الإخوة المسيحيين، بالإرهاب، بتعنيف المرأة، بتهديد المثقفين، بهدم المعابد وأضرحة الأولياء الصالحين؟

بالعودة إلى كتابك «شعر فلسطين»، ما هي الإضافة التي يمثّلها هذا الكتاب الجديد حيال ترجمات الشعر الفلسطيني في فرنسا؟

- بعد زيارتي لفلسطين عام 2009 آليت على نفسي، لهول ما رأيت، أن أسخّر قلمي بكل جوارحي للتعريف بالإبداع الفلسطيني، فجاء هذا الكتاب. وهو أنطولوجيا متواضعة لعشرة شعراء من جيل ما بعد محمود درويش. القصائد مترجمة من العربية والإنكليزية لشعراء يعيشون داخل فلسطين وخارجها، وتجمع بينهم حداثة التجربة الشعرية والإنسانية. غالب الشعراء التقيت بهم، ولي معهم ذكريات أردتها أن تكون كتقديم للمختارات حتى يبرز الشاعر في إنسانيته. لا فائدة من قصيد لا يحرّك ساكناً، ويبقى نصّاً بارداً معروضاً في مجموعة كلمات وأحرف معلّقة في الهواء.



أمير تاج السر

سِنّ تقاعد للكتابة

لطالما سألت نفسي كثيراً:

هل توجد سن معينة، يتقاعد بعدها الكاتب عن كتابته، أسوة بسِنّ التقاعد الرسمية التي نجدها في الوظائف الحكومية؟، وهل يمكن أن تشيخ الكتابة بشيخوخة الجسد، وتنتج ما يسيء إلى تاريخ الكاتب، بدلاً عن الإضافة الحقيقية إلى هذا التاريخ؟

في رأيي الشخصي، نعم، فالكاتب أسوة بأي كائن بشري، له طفولته، ومراهقته وصباه، وسنّ حكمته، ثم شيخوخة لابد منها لتكتمل دورة الحياة العادية، وإذا طَبَّقْنا هذا المبدأ على المسألة الإبداعية، والتي تشكل الذاكرة جزءاً كبيراً وحيوياً منها، نجد بالفعل مراهقة إبداعية، وصبا وفتونة، وعمراً ناضجاً متوهجاً، ثم عمراً آخر يتّسم بالنسيان. وبالتالي كل ما ينتج فيه إما إعادة لما كتبه المبدع من قبل أيام أن كان متوهجاً، وإما كتابات بدائية، ينقصها كثير من التحليق، وكثير من خيال الكتابة الحقة.

وفي تاريخ الكتابة الطويل، توقف كثيرون عن الإبداع بمحض إرادتهم، بمجرد بلوغهم سنّاً معينة، وكان هنا في رأيي خوفاً من خوض تجارب جديدة لا ترقى لمستوى تجاربهم السابقة، بينما استمر آخرون في الدرب، غير عابئين بما قد تحدثه تجاربهم الجديدة، في أذهان عشاق عرفوهم من قبل وأحبّوهم كثيراً، وقد ذكرت من قبل في شهادة لي عن الراحل العظيم الطيب صالح، أنه عرف جيداً متى يتوقف، وأين، تماماً مثل لاعب الكرة النجم الذي يعتزل المباريات، وهو ما زال في أوج تألُّقه، ويستطيع الجري وإحراز الأهداف، وهو ما يفعله عادة في مهرجان الاعتزال الذي يقام له. كان بإمكان الطيب أن يستمر سنوات أخرى، وأن يكتب موسم هجرة آخر، وعرس زين آخر لكنه لم يفعل، ورحل، وكان تاريخه هو تاريخه نفسه، ذلك الذي لن تغيِّره كتابة متأخرة.

بالنسبة للكولومبي الأعظم في تاريخ الكتابة، غابرييل جارثيا ماركيز، كان الأمر مختلفاً، فماركيز الذي أنتج: «في ساعة نحس» وهو صبي، و«مئة عام من العزلة»، وهو في سن الشباب، و«الحب في زمن الكوليرا»، وهو في سن النضج العظيمة، كتب بعد ذلك:«ذكرى غانياتي الحزينات»، تأثراً برواية الياباني ياسوناري كواباتا «الجميلات النائمات»، كما هو معروف، وكما ذكر ذلك هو نفسه، وإذا كانت رواية «كواباتا»، هي الأصل وهي الطازجة والناضجة جداً، فـ«ذكرى غانياتي الحزينات»، لم تكن أكثر من كتابة (شيخة)، لروائي عظيم، كان من الممكن أن لا يكتبها، ويظل التاريخ الإبداعي الذي يحمله نظيفاً من خدوش فكرة لم تكن فكرته، ومعالجة لم تكن كمعالجاته السابقة.

لقد قرأت في مواقع القرّاء تعليقات بالعربية والإنجليزية، عن «ذكرى غانياتي الحزينات»، وكان معظمها يردِّد أن ماركيز قد تعب، وروايته القصيرة هذه، لم تضف جديداً سوى لكتابته شخصياً، أو للكتابة الإبداعية عموماً.

على نهج ماركيز، ما زال بعض الكتّاب اللامعين في العالم يسيرون، فما زالت مارجريت أتوود تكتب، ونادين غورديمر تكتب،وماريو بارغاس يوسا، صاحب «مديح الخالة»، يكتب، وما زال كتّاب في بلادنا العربية يكتبون، فهل ستكون كتابتهم هي كتابتهم نفسها، أم ترى يستعيدون ما كان ماضياً متوهِجاً، وانطفأ؟.

قــاصّ بالفطــرة

سليمان فياض

أول كل شـهر، وفـي منتصفه كان يأتيني بقصة، كنت أنـشـرهـا لـه في الأسـبـوع نفسه بالمجلة الأسبوعية المصورة التي أعمل بها محرِّر مكتب، ومسؤولاً عن اختيار المواد الأدبية، من شعر، ونقد، وقصة. وضاق بي وبالكاتب وبالنشر لقصصه كل أسبوعين من يقوم بمنصب رئـيـس التحرير. كـان رئيس التحرير جالساً هناك في مكتبه في مبنى وزارة الداخلية، ولم يكن يفهم في فنون الكتابة الصحافية، أو غير الصحافية، لا يعرف العجوة من الطوب الأحمر، كما يقول عامة الناس. كان، فقط، ماهراً في القفز على الحواجز بالخيل، في ميادين السباق، ويشغل وظيفة أركـان حرب الوزارة، ولم أكن أكثر من شخص أدركته حرفة الأدب والصحافة، يعمل بالمكافأة. قال لي القائم بعمل رئيس التحرير حين وقعت عيناه على اسم كسّاب:

- ما هنا؟ كل أسبوع وآخر ليس هناك قصّاص سوى كسّاب.. كسّاب. حسبه من مجلتنا نشر قصة واحدة له كل شهر أو شهرين. غيِّر. غيِّر. قارئ المجلة يحبّ التغيير. أعطِ فرصة لكتّاب آخرين.

وسكت لحظة، ثم قال لي مؤنباً:

- أبينك وبينه صداقة؟ أهو قريبك؟

قلت له:

- لا. لكنه أفضل شاب يكتب القصة القصيرة، ويبادر بتقديمها لمجلتنا، ولا أحد أفضل منه أو مثله يأتي إلينا بقصة.

فقال لي بحسم:

- اتصل بغيره، واطلب منه قصة.

وجمت. وقلت له باختصار:

- أمرك. سأفعل. لكن، إذا سمحت، اسمح لي بنشر هذه القصة له هذه المرة، فليس عندنا سواها.

أدرك أنني مضطر، فقال لي:

- انشرها.

وأنا عند الباب قال لي:

- ما الذي يعجبك في قصص كسّاب هذا؟

قلت له:

- إنه قصّاص بالفطرة. لغته سليمة، وجمله قصيرة وسلسة، ويعرف كيف يستخدم وسائل القصّ في التطوُّر بقصته.

فهزّ رأسه قائلاً بسخرية خفيفة:

- أفادكم الله يا مولانا.

ولـم تمض سوى ساعة حتى أرسل إليّ مع ساعيه بقصة، وقد كتب بأعلاها: تنشر هذا العدد. كانت القصة بعنوان: «أرزاق». كان القائم بعمل رئيس التحرير صحافياً ماهراً، وكانت قصته «أرزاق» هي أول قصة يكتبها في حياته، وأدرجت قصته في ملف عـدد الأسـبـوع دون أن أقرأها، لأرسلها إلى مطبعة دار الهلال، ووضعتها في رول المجلة قبل قصة كسّاب، تجنُّباً لأي غضب أو عتاب.

***

إثـر نشر قصة كسّاب بالمجلة جاء كسّاب إلـيّ مـع العصر، وسَـلَّـم علـيّ، وشـكـرنـي لنشر قصتـه، وذهـب إلـى المحاسب وتسلَّم منه أربعة جنيهات أجراً لقصته، وعاد إليّ قائلاً:

- أتأمرني بشيء؟

فطلبت منه أن يجلس معي لنتحدث معاً، في أموره وأمور الدنيا.

كان لا يزال طالباً بكلية الحقوق، وكان وحيد أمه، ولا أخت له، ويعيش معها على معاش أبيه، في حي الدرب الأحمر قريباً من القصور الغورية بالقاهرة، والمنشآت الفاطمية. سألته عما قرأه من قصص، فقال لي:

- لم أدع كتاب قصّ قصير أو روائي يقع في يدي، أو تقع عليه عيناي، مؤلفاً بالعربية كان أو مترجماً إلا قرأته، رديئاً كان أو جيداً أو رائعاً. شببت قارئاً، ولم أفكر يوماً في صباي في أن أكون كاتباً. وحين حاولت ذلك لأول مرة صدمتني لغتي، حين تكون معربة بالحروف. سـألت صديقاً لـي أزهـريًـا. فنصحني بدراسة كل كتيبات النحو العربية لعلي الـجـارم، وهكذا أصبحت كاتب قصة لا تعجب أحداً، فيما أعرف، سواك.

وسكت كسّاب برهة، ثم قال لي:

- أنا لم أذهب إلى أي مقهى من مقاهي الأدباء، ولم أنشر كتاباً حتى أهديه لناقد، وليست لي شلة أدبية.

صحت بدهشة:

- أنت أول حالة من نوعها أعرفها.

فقال لي:

- حسبي ككاتب أن أعيش تجارب حي الـدرب الأحمر، وأن أسمع وأرى. وصدقني أنا لم أعرف الطريق للنشر في أي مجلة لقصة من قصصي سوى هذه المجلة.

ولزمنا الصمت. وحرت في أمري. فلم أعرف كيف أخبره وأصدمه بما قاله لي القائم بأعمال رئيس التحرير عن كثرة نشري لقصصه، فأجّلت ذلك إلى حين آخر.

***

قبل أن يفد كسّاب إلـيّ حاملاً قصة جديدة، جاءت إلى مكتبي بالمجلة فتاة، ظننت لأول وهـلـة أنـهـا خريجة كلية الإعـلام، وأنها ستطلب عملاً بالمجلة. كانت تحمل كتباً وصحفاً وقالت لي:

أأنت رئيس التحرير؟

قلت لها:

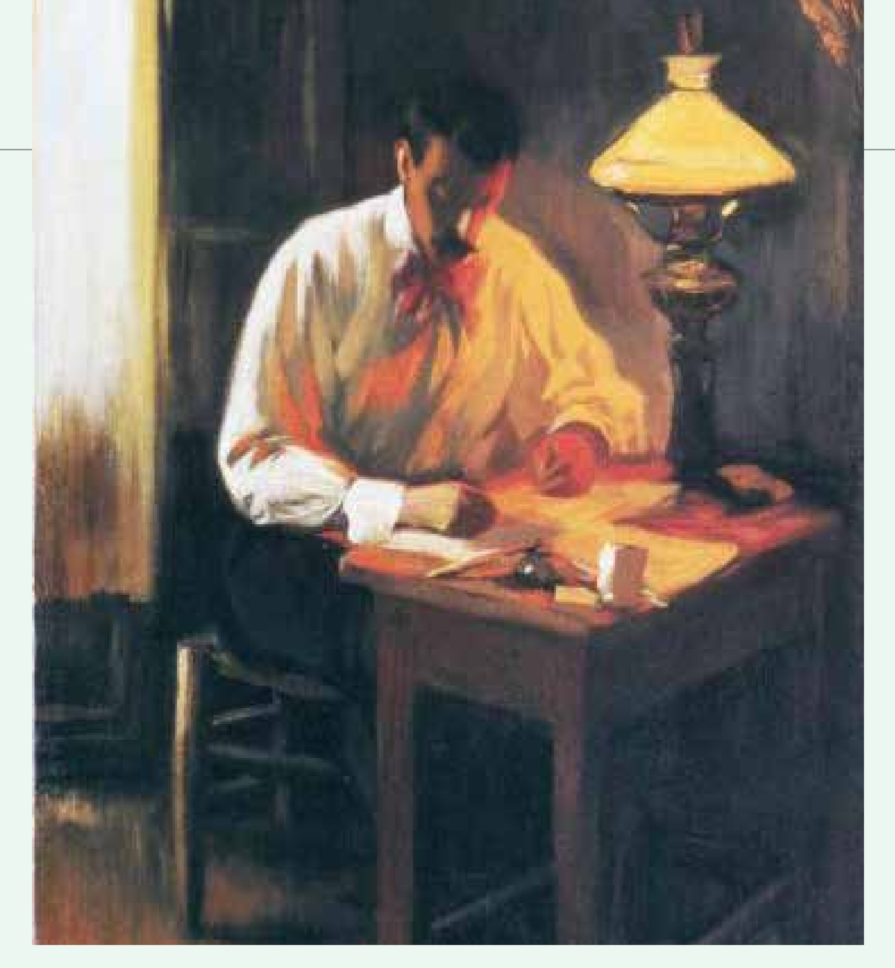
أنا مُجَرَّد محرِّر مكتب، ومسؤول فيها عن نشر المواد الأدبية لا أكثر.

فقالت لي:

- حظي حسن إذن. أتسمح لي بكوب شاي؟

وهي تشرب الشاي قالت لي:

أنا قارئة جيدة أعشق قراءة القصص، وقد جئت إلى المجلة لأسألكم عن عنوان



الكاتب القصصي الرائع كسّاب. ضحكت فرحاً بها. وجدت أخيراً قارئة تحب قراءة القصص، وتعرف كيف تختار قاصًا أثيراً لها من بين قبيلة القصّاصين في مصر. ووضعت كوب الشاي على حافة المكتب.

قلت لها:

- أحب أن أسمع رأيك في قصص كسّاب.

قالت:

- جمله!! جمله قصيرة. لم أعثر فيها قط على كلمة: الذي أو التي. أحسب أن اتجاهه الأثير في القص إلى موضوعات العلاقات الاجتماعية بين البشر، في بيئة معينة، وفي حي معين، وكأنه يكتب قصصه لأهل هذه البيئة، وذلك الحي.

قلت لها:

- لديك حس نقدي جميل، وملاحظة دقيقة. أقترح عليك أن تشتغلي بالنقد.

فقالت لي على الفور:

- حسبي أن أكون ناقدته، فهو كاتبي الأول.

حدست أمراً. قلت لها:

- أتعيشين في حي الدرب الأحمر؟

قالت لي بجرأة وشجاعة:

- نعم. أهو من سكان حي الدرب الأحمر؟ أعطني عنوانه، أو رقم تليفونه. لهذا جئت. أحب أن أكون راعيته.

ابتسمت. وفكرت أنه سعيد الحظ. هاهي فتاة تحبه. تحب أن ترعاه في الصحة وفي المرض، وفي السرّاء والضرّاء. قلت لها:

- حتى لو كان فقيراً يعول أمه، أو لم تعجبك شخصيته؟

فقالت لي:

- دع هذا الأمر لي وله. قد لا أعجبه أنا. فنكتفي بأن نكون صديقين.

أخرجت من درج مكتبي نصف صفحة وكتبت لها عنوانه، ورقم تليفونه، وأعطيتها لها. وتركتني مغادرة حجرة مكتبي والمجلة. مشت فَرِحة، وكأن مشيتها رقصة. كانت متوسطة الطول، ممشوقة القوام، جميلة، خفيفة الظل، تبدو على وجهها البشاشة، والطيبة.

***

مرت سنوات عديدة. هجرت الصحافة، واشتغلت بالتدريس، لأبتعد عن الصحافة، فقد أدركتني بوري حرفة القصّ، وحرفة كتابة التمثيليات، لأكمل منهما رزقي.

في شارع بستان الخشاب، فوجئت بكسّاب شاخصاً أمامي يستوقفني. فرحت بلقائه. عانقته وقبلت وجهه من الجانبين، وفاجأني بقوله:

- أليست لك قضية في محكمة؟

قلت له:

- لا.

قال لي:

- هل يمكن أن تضرب لي أحداً، أو تسبّه، أو تستفزّه، وتجعله يسبّك؟

وسكتَ وسط دهشتي وصمتي من طلبه الغريب وصمتي. ثم قال لي:

- مجرد خدمة لي. منذ أن تخرجت في كلية الحقوق حتى اليوم لم أدخل ساحة محكمة، مع أحد، أو ضدّ أحد. وفشل كل وكيل محام استأجرته في جلب أيّ مُدَّع، أو مُدَّعى عليه من ساحات المحاكم إلَى مكتبي، وهو بهذا الشارع.

ضحكت مما قاله لي، وأدركت أنه لم يتدرَّب في مكتب محام كبير بضع سنين، ودعوته لنجلس معاً، ونكمل حديثنا في مقهى الحرية.

خطرت ببالي المعجبة به. سألته:

- هل تزوجت من المعجبة بك؟

فقال لي بعصبية: :

- هدى. هي التي تزوجت بي. أقنعتني فتزوجتها. لي منها ابن وابنة وهي وارثة وغنية، ووحيدة أمها، وأنا مجرد «زوج الست» وأبو ابنها وابنتها، وتعاملني بودّ وحبّ ليس مثله حب. انشغلت بها وبابني وابنتي عن كتابة القصص. ويئست هي من حملي على كتابة أية قصة. ويئست من مشروع مكتب المحاماة، ويئست أيضاً. ولا أدري ماذا أفعل؟ أنا مُجَرَّد زوج للست وأب. وأهرب دائماً من عيني حماتي، ولهجتها الساخرة بمهارة، حين توجِّه إليَّ كلاماً.

نظرت إليه بحدّة وغضب. واجهته بنفسه قلت له:

- معك موهبة منحها لك الله: قدرتك الفطرية على القصّ. أنت كاتب جيد. لماذا لم تحوّل مكتبك إلى مكتب خاص بك لتؤلّف فيه، وتتفرغ لكتابة القصص؟ هل أصدرت مجموعتك الأولى؟

قال لي:

- لا. خفت من القرّاء والنقّاد، وأصبحت أهرب من محاولة الكتابة خوف الفشل. حاولت الكتابة مرة بعد مرة، ومَزَّقت مرة بعد مرة كل ما كتبت. ولم أتمّ مما كتبته قصة قطّ.

وسكت. وسكت. كان شيء ما في داخله قد هُدِم وانكسر. ولم ألقه بعد ذلك بأية مصادفة. ورحت أبحث عبثاً عن لافتة تحمل اسمه، تحت نافذة، أو بمدخل عمارة، بشارع بستان الخشاب، لأرى ما فعل الله به.

خمس سنوات على رحيل محمود درويش

الشاعر غاب، فهل تبقى أرض الحلم عالية ؟

ديمة الشكر

في نهاية شهر أكتوبر/تشرين الأول عام 1997، رافق مطرٌ خفيفٌ هبوط طائرة في دمشق. يتذكر الراكب الاستثنائي محمود درويش تلك اللحظة جيداً، يقول إنه تفاءل بالمطر الخفيف. لتلك الزيارة وأمسيتها الشعريّة المميزة، نكهةٌ خاصّة لدى كثيرٍ من سكان هذه المدينة. كانوا في غالبيّتهم من الشباب، ولعلّهم أظهروا لدرويش كيف يتجاوب الجمهور مع شعره بطريقة أثّرت في نفسه، حدّ أنّه قال في لقاءٍ صحافي وقتها: «أشعرُ بأنني ممتلئٌ برغبة في كتابة قصيدة حبّ دمشقيّة، وأعدكم بتحقيق ذلك في أقرب وقت»(1). وفى الشاعر بوعده وكتب قصيدةً، تشعر السوريين كلّهم بالزهوِ والغبطة، يدركون من خلالها بأنهم مُصطفون من بين غيرهم من عشّاق الشاعر الآسر. صحيح أنها ليستْ المرة الأولى التي تدخل دمشق عالم درويش الشعري، لكن قصيدة «طوق الحمامة الدمشقي»(2) تبدو مفصليةً وحاسمة في بلورة علاقة الشاعر بدمشق. فهذه المدينة تفيض عن حدودها واقعاً، إذ تتنزّه باستمرارٍ بين لفظين: دمشق، والشام. وتفيض عن حدودها مجازاً، إذ إن تاريخها مرصّعٌ بلحظات مضيئة تشفّ عن تنوّعها، فهي حاضرة الجاهليّة، ومهد المسيحيّة المبكّر، وعاصمة الخلافة الأمويّة، مدينة الشعراء والأدباء والعلماء والمتصوفين، وهي كذلك المدينة التي «أرسلت» صورتها عبر المتوسط، فولدت منها الأندلس أخت الجنّة. كلّ هنا وكثيرٌ غيره، حفظ للمدينة المزنّرة بالأخضر مكانة خاصّة تقتربِ من المقدّس من دونِ أن تكونه تماماً، لكأنها إحدى المدن المقدّسة سرّاً لا علانيّة.

ولعلّ هذا الثقل التاريخيّ للمدينة، هو ما دفع درويَش وغيره من الشعراء العرب المعاصرين، إلى «إدخال» دمشق (أو الشام) إلى القصيدة عبر بابٍ تاريخيّ. فالمرّة الأولى التي ظهرت فيها المدينة لدى درويش، تعود إلى العام 1973، في ديوانه (محاولة رقم 7). ففي قصيدة «كأنّي أحبكِ»، مرت المدينة بصورة طفيفة: «حين دخلت إلى الجامع الأموي تساءل أهل دمشق/منْ العاشق المغترب؟». تبيّن الإشارة إلى الصرح الديني الشهير، نظرة الشاعر إلى الجانب التاريخي في شقّه الإسلامي من جهة، مثلما تبيّن أن هاجس تعرُّف سكّان المدينة على الشاعر يبطن رغبته في توسيع حدود هويّته عبرِ ربط فلسطين بمحيطها العربي. الأمر الذي سنلمسه مجدداً في الديوان نفسه، حيث خصّ درويش المدينة، بأولى قصائده المكرّسة لها فقط: قصيدة «طريق دمشق» تظهر أوضح من قبل نظرة الشاعر إلى المدينة الممتلئة بالتاريخ، باعتبارها رمزاً مستمرّاً للعرب في أوجهم. المدينة هي صورتها في التاريخ، ودورها في الحاضر. ركيزة النصر الأولى، ومتّكأ لصدّ الغزاة. صورة للتماهي المشتهى بين عربي وآخر: «اغتسلي يا دمشق بلوني/ليولد في الزمن العربي نهار» أو «وتسألني الفتيات الصغيرات عن بلدي». المفارقة أن هذه القصيدة التي تحمل عنواناً يبطن الجانب المسيحيّ لدمشق، لم تتطرّق إلى رمزيّة «طريق دمشق» الشهير بالطريق المستقيم. وآثرت أن تكون معبّرةً عن الهمّ القوميّ الذي كان رائجاً وقتها. فدمشق في القصيدة هي «دمشق النداء/دمشق الزمان/دمشق العرب»، حيث «يبتدئ الزمن العربي وينطفئ الزمن الهمجي»، ولها دورٌ قومي واضح «كوني دمشق فلا يعبرون».

تظهر المدينة مرّة أخرى بعد عقد ونيّف، ففي ديوان (وردٌ أقل) يكرّس درويش قصيدةً ثانية لها، «وفي الشام شامٌ». القصيدة مكلّلةٌ بالعتاب وبالحبّ، وموجّهةٌ من الشاعر إلى «صاحبه». أكثر من هنا، فالقصيدة التي كُتبتْ بعد الاجتياح الإسرائيلي لبيروت- مكان إقامة الشاعر المؤقت وقتها -، تخفي



بذكاء ولباقة، الجانبِ السياسيِّ لتعقّد العلاقة - على أقلّ تقدير- بين فلسطين وسورية: «أَمِنْ حَقِّي، الآنَ، بعْدَ الرُّجوعِ من الحبِّ أَنْ أَسْأَلَكَ/لماذا اتَّكَأْتَ على خنْجرٍ كَيْ تَراني؟»، أو «ما أَجْمَلَ الشَّامَ، لَوْلا جُروحي». الأمر الذي يصيب مباشرةً نظرة الشاعر الفلسطيني إلى هويّته أوّلاً، وإلى انتمائها لمحيطها العربي ثانياً. وهو ما سيتكفّل الحبّ بإظهاره في القصيدة: «فَضَعْ نِصْفَ قَلْبِكَ في نِصْفِ قَلْبِي، يا صَاحِبِي/لِنَصْنَعَ قَلْباً صَحيحاً فَسيحاً لَهَا، لِي، وَلَكَ/فَفِي الشَّامِ شَامٌ، إذَا شِئْتَ، في الشَّامِ مِرْآةُ رُوحي». هذا الجانب السياسيّ إن جاز التعبير، سيمرّ خفيفاً من دون أن يثير «ضجّة»، إذ إن درويش أميل إلى الحبّ، فضلاً عن أن نظرته السياسيّة للأمور من حوله، لم يسلّمها ألبتة للانفعالات الآنية. الشاعر الفطن لا تخدعه مظاهر «الخطاب الرسمي»، لذا ينبذ الآثار المدمّرة لتعقّد العلاقة إياه، متكئاً على الجوهر والثابت بين هويّتين أختين. المفارقة أن هذه القصيدة التي تبتعد عن تاريخ المدينة التليد، وتنظر إليها في حاضرها وفي «دورها المتبدّل»، سنتلقّفها نحن- السوريين- باعتبارها أولى قصائد الحبّ

شاعر ماهر في تعامله مع اللغة العربية، طبعها ببصمة لا تُمحى

بين درويش وبيننا. قصيدة الشيفرة السريّة بيننا وبينه، نحن الذين قال غير مرّة عنّا: «بيني وبين الدمشقيين كيمياء شعوريّة».

استناد درويش إلى الجوهريّ والثابت، يبطن نظرته إلى التاريخ المشترك والجغرافيا المشتركة أيضاً، سيبتعد درويش كلّما امتدّت قصائده وازدادت جمالاً ورفعةً، عن المباشرة والقول الفجّ. إذ إن هذا الشاعر الأثير ماهرٌ بتعامله مع اللغة العربيّة، طبعها ببصمة لا تُمحى مفردةً فأخرى، حدّ أن كثيراً من الشعراء يتجنّبون استعمال مفردات استعملها هو، نظراً إلى قوّته في التأثير على إلهام الآخرين وصنيعهم. كذا تمتدّ المدينة، تفيض عن حدودها التي يتناوبها لفظان: دمشق، والشام، لتظهر في حيّز جغرافيّ ذي دلالة. ففي ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدا)، الذي يمثّل سيرة درويش وقصّته الشخصيّة التي لا تنفصل عن سيرة مكانه وقصّته، تحضر صورة من صور المدينة بعينيّ الشاعر، في القسم المعنوّن (غرفة للكلام مع النفس)، القسم الأكثر حميميةً وصفاء، حيث يكتب في قصيدة (قال المسافر للمسافر: لن نعود كما): «أنا ابن الساحل السوريّ/أسكنه رحيلاً أو مقاماً»، موائماً بذلك بين التاريخ والجغرافيا المشتركين لسورية وفلسطين من جهة، ومصوّباً الجانب المعقّد في هويّته، ذاك الجانب الذي أساءت السياسة إليه، وأرادت عبره احتكار رغبة الفلسطينيين في أن يكونوا صوتهم الخاصّ، لا صورتهم الموزّعة في أوراق سياسيّة من ذاك النوع المريب والمثير للشكوك... على أقلّ تقدير. يتكفّل الحبّ كعادته، بنسج العلاقة بين درويش وبيننا، إذ تظهر المدينة ثانيةً في الديوان نفسه، وفي القسم الخاصّ بالحبّ (مطرٌ فوق برج الكنيسة). يكون نصيبنا، اليوم السابع من (أيام الحبّ السبعة): «أمرّ باسمك إذ أخلو إلى نَفَسي/كما يمرّ دمشقيّ بأندلس». حيث تقترن المدينة بصورتها في الأندلس، هي أخت تلك الجنّة التي انكسرنا فيها، ورحلنا قسراً عنها، أخت الخسارة وقرينة الحنين.

احتفظ درويش بإحدى أجمل قصائد الحبّ لدمشق، فقصيدته الشهيرة «طوق الحمامة الدمشقي» تتميّز بأمورٍ شتّى، من أهمّها ابتكاره لشكلٍ شعريّ خاصّ به، فهي مؤلفة من اثنتين وعشرين مقطعةً، تبدأ كلّها بجملة (في دمشق)، وتتردّد أصداء قوافيها بين المقطّعات وفي داخلها. الأمر الذي يؤدّي دوراً كبيراً في إظهار قوّة الإيقاع الدرويشي الذي يشدّ بنيان قصيدته، ويهندس العلاقة بين الشكل والمعنى، ليطيح بضربة واحدة بتلك المقولات التنظيريّة التي تخلط بين الإيقاع والوزن وشكل القصيدة، فتعدّها كلّها شيئاً واحداً، بل وتفصل أثر تلك العناصر في بلورة المعنى. وفضلاً عن الشكل المبتكر، يظهر الجانب التاريخيّ للمدينة متألّقاً، غير مفصول عن حاضرها، الذي تزيد من وقعه (في دمشق)، على نحوٍ نجح

فيه الشاعر بإبعاد الجانب السياسيّ الذي يجرح الهويّة ويوهنها، مفضّلاً الذهاب نحو الحبّ بأبهى صوره. فعنوان القصيدة يذهب نحو صدى أخت الجنة، «طوق الحمامة» كتاب الأندلسي ابن حزم، الأشهر والأجمل في تراث العشق العربي.

تظهر دمشق مدينةً ممتدّة في الزمن، ففيها مفردات دالة على الأمس والحاضر والمستقبل (القيامة أو بعدها، فعل المضارع، الأبديّة، نمشي إلى غدنا، في أمسنا، ماضينا المشترك). وفيها مفردات أقلّ دالّة على التاريخ (الجاهلية، الأموية)، إذ إن درويش - وهو المحاور الذكي للتاريخ- تحرّر من وطأة أثر تاريخ المدينة في شدّ قصيدته نحو ما لا يريد، مؤثراً التركيز على الحميم والشخصي فيها. يظهر الأوّل من خلال انتباه درويش إلى تفاصيل صغيرة، يدرك شيفرتها أهل المكان، كالحمامات التي تطير، والطرقات القديمة، وطقس المدينة «تجفّ السحابة عصراً». ومن خلال قصّة الحبّ التي توحي بأنها تنضح من ماء التجربة لا من بنات الخيال، حيث تظهر الأنثى جميلة ومحاورة بالقدر نفسه. وتحضر في القصيدة إشارات شبه دينية- إن جاز التعبير (سدرة المنتهى، يوسف، إلهاتنا)- تحيل على مقدس متنوع (إسلامي، مسيحي، وثني)، وتحيل على أثر الحب في نفس درويش. تبقى القصيدة على تخوم الحسيّة من دون أن تكونها، فالقصد هو التركيز على حالة الحبّ، التي يختصرها الشاعر: «في دمشق/ أعرف نفسي على نفسها». وليست هذه الجملة نافلة، بل هي تمثّل مفتاحاً رئيساً لفهم عالم درويش الشّعري، من إحدى جوانبه، جانبه القائم على العلاقة بين الأنا وآخرها والآخر. درويش صاحب البصمة الخاصّة في استعمال الضمائر، قام من خلال هذه الجملة وعبر القصيدة كلّها بإعطاء دمشق حيّزاً كبيراً في قلبه. فمن خلال لغته الشفيفة هذه، بدأ ينسج علاقة مميّزة مع المدينة وأهلها، علاقة شخصيّة وإنسانيّة. إذ إن هذه الحميميّة التي نجدها عند درويش تجاه دمشق لا تظهر في قصائده عن مدن أخرى، فمصر تبقى مقيمة في السياسة والتاريخ. ويظهر العراق من خلال شعرائه (السياب، سعدي يوسف، سركون بولص).

أمّا بيروت- مكان إقامته المؤقت-، فتتخذ صورة الضحية، ضحية الحرب والاجتياح الإسرائيلي، على نحوٍ يبقيها واقعة بين التاريخ المعاصر والسياسة، وإن اقترب الحبّ منها، فهو للمفارقة يأتي: «من تعبٍ ومن ذهبٍ وأندلس وشام». ويتّضح أثر العلاقات الشخصية والإنسانية والحميمة التي ربطت درويش بدمشق من خلال قصيدة رابعة عنها (في الشام)، في ديوانه (لا تعتذر عمّا فعلت). فمطلع القصيدة يبدأ من انتفاء سؤال الأنا وهواجسه: «في الشام، أعرفُ مَنْ أنا وسط الزحام». وتبدأ الدلائل واحداً واحداً (قمر، حجر، بردى، شعر، ريحانة، شعراء.. الخ) لكأن المطلع جواب نهائيّ على السؤال القديم في قصيدة «طريق دمشق»: «منْ العاشق المغترب؟». فكلّ دليل يبطن قصةً شخصيةً وعلاقةً حميمةً، إلى أن يصيبنا الشاعر في مقتلٍ إذ يقول: «هناك عند نهاية النفق الطويل مُحَاصَرٌ/ مثلي سَيُوقِدُ شمعةً، من جرحه، لتراهُ/ ينفضُ عن عباءَتِهِ الظلامَ»، حيث يمزج بين السوريّ والفلسطيني، لينوبا معاً في صورة الضحيّة. فالشاعر الشفّاف المرهف، أدرك وأحس بالحصار الخانق لأهل المدينة التي يتنزّه اسمها بين دمشق والشام، فأبعدَ التاريخَ، تاريخَ العظمة التي مضتْ، وأبعدَ السياسة التي باسمها، غدا السوريون والفلسطينيون «صورةً» لا أكثر، لصمود وبطولة تنقصهما البراهين. وآثر الانحياز إلى الضحية المحاصرة، متبادلاً معها المرايا، ومتماهياً حدّ أنه يطمئن فيكتب: «في الشام/أمشي نائماً، وأنام في حضْنِ الغزالةِ/ماشياً». من دون أن يغفل - وهو العارف بحصار أهلها- أن للحلم فيها حصّة: «هناك أرضُ/الحُلْمِ عاليةٌ».

قصيدة:
طوق الحمامة الدمشقي

محمود درويش

في دِمشْقَ
تطيرُ الحماماتُ
خلْفَ سياج الحريرِ
اثنتينِ...
اثنتَيْنِ...

في دمشقَ
أرى لغتي كلّها
على حبّة القمح مكتوبة ً
بإبرة أُنثى
يُنَقّحُها حجَلُ الرافِدَين

في دمشق
تُطرّزُ أسماءُ خيلِ العرَبْ
من الجاهليّةِ
حتى القيامة
أو بعْدها ،
... بخيوط الذهب

في دمشق
تسيرُ السماءُ
على الطرقاتِ القديمةِ
حافية ً ، حافية
فما حاجةُ الشعراءِ
إلى الوَحْي
والوزْنِ
والقافية ؟

في دِمشق:
ينام الغريب
على ظلّه واقفاً
مثل مئذنة في سرير الأبد
لا يحنُّ إلى بلدٍ
أو أحدْ...

في دمشق
يُواصل فعل المضارع
أشغالهُ الأُمويّة:
نمشي إلى غدنا واثقينَ
من الشمس في أمسِنا.

نحن والأبديةُ ،
سُكّانُ هنا البلَدْ !

في دمشق
تدورُ الحوارات
بين الكمنْجَةِ والعود
حولَ سؤال الوجودِ
وحول النهايات:
مَنْ قتلتْ عاشقاً مارقاً
فلها سِدْرَةُ المنتهى !

في دمشق
يُقطّعِ يوسُفُ ،
بالناي
أضْلُعه
لا لشيء
سوى أنَّهُ
لم يجِدْ قلبهُ معَهُ

في دمشق
يعودُ الكلامُ إلى أصلهِ
الماء:
لا الشعْرُ شعرُ
ولا النَثْرُ نَثْرُ
وأنت تقولينَ: لن أدعَكْ
فخُذني اليك
وخُذْني معَكْ !

في دمشق
ينامُ الغزالُ
إلى جانب امرأةٍ
في سرير الندى
فتخلَعُ فستانها
وتُغطّي بهِ بَردى !

في دمشق
تُنَقّرُ عُصفورةٌ
ما تركتُ من القمحِ
فوق يدي
وتتركُ لي حبةً
لتُريني غداً
غدي !

في دمشق
تداعبُني الياسمينةُ :
لا تبْتَعد
وامشِ في أثري
فتغارُ الحديقةُ:
لا تقتربْ
من دمِ الليلِ في قمري

في دمشق
أُسامرُ حُلمي الخفيفَ
على زهرةِ اللوزِ يضحكُ:
كُن واقعياً
لأُزهرَ ثانيةً
حول ماء اسمها
وكُن واقعياً
لأعبر في حلمها !

في دمشق
أُعرّفُ نفسي
على نفسها:
ههنا ، تحت عينين لوزيّتيْن
نطيرُ معاً توأمَيْن
ونُرجئ ماضينا المشتركْ

في دمشق
يرقُّ الكلامُ
فأسمع صَوْتَ دمٍ
في عروقِ الرخام:
اخْتَطفني مِنَ ابني
تقولُ السجينةُ لي
أو تحجّرْ معي !

في دمشق
أعدُّ ضلوعي
وأُرجِعُ قلبي إلى خَبَبِهْ
لعَل التي أدْخلتني
إلى ظلّها
قتلتْني ،
ولم أنتبِهْ...

في دمشق
تُعيدُ الغريبةُ هودجها
إلى القافلة:
لن أعودَ إلى خيمتي
لن أُعلّق جيتارتي
بعْدَ هذا المساءِ ،
على تينةِ العائلة...

في دمشق
تَشفُّ القصائدُ
لا هي حسيّةٌ
ولا هي ذهنيّةٌ
إنّها ما يقولُ الصدى
للصدى...

في دمشق
تجفُّ السحابةُ عصراً ،
فتحفُرُ بئراً
لصيف المحبّينَ في سفْح قاسيون ،
والنايُ يُكْملُ عاداته
في الحنين إلى ما هوَ الآن فيه ،
ويبكي سدى

في دمشق:
أُدوّنُ في دفتر امرأةٍ:
كُلُّ ما فيكِ
من نرجسٍ
يشتهيكِ
ولا سُورَ ، حولَك ، يحميكِ
مِنْ ليل فِتْنتك الزائدة

في دمشق
أرى كيف ينقُصُ ليلُ دمشْقَ
رويداً رويداً
وكيف تزيدُ إلهاتُنا
واحدةْ !

في دمشْقَ
يغنّي المسافر في سرّه:
لا أعودُ من الشام
حياً
ولا ميتاً
بل سحاباً
يخفّفُ عبءَ الفراشة
عن روحي الشاردةْ

يُعتبر ستينر (باريس، 1929) ظاهرة متفردة في مجال النقد والفكر والفلسفة، لأنه ينتمي إلى أوروبا وأميركا، ويتقن خمس لغات فضلاً عن اليونانية القديمة واللاتينية. وهو يستطيع أن يقرأ الروائع الأدبية بلغاتها الأصلية، وأن يحاورها ويضيئها انطلاقاً من ثقافته الموسوعية نادرة المثال.

جورج ستينر:

امتيازي الكبير

هو أنني كنت ساعي بريد

ترجمة: محمد برادة

من هذا المنظور الإنساني، تكتسي كتابات وأطاريح ستينر أهميتها على رغم ما قد تتسم به أحياناً من غلوّ وتطرُّف، خاصة عندما حاول أن يحاور وجوهاً «ملعونة» أو مغضوباً عليها من الرأي العام، بسبب تعاونها مع النازية أو الفاشيستية. إلا أن «أستاذ القراءة»، كما يحلو له أن يسميَ نفسه في تواضع، أثبت أن نزعته الإنسانية هي ما دفعته إلى التوغل بعيداً في صياغة إشكاليات العصر الراهن. والحوار التالي أجراه نيقولا ويلْ، مراسل لوموند الفرنسية، مع جورج ستينر في منزله بجامعة كامبردج حيث يعيش مُجاوراً «أمراء العلم» الذين يمنحونه متعة الحوار وإضاءة الأسئلة الغامضة.

■ نشهدُ تقهقُراً في فكرة أوروبا. هل يقلقك هذا الانحسار؟

- بطبيعة الحال، إلا أن تشاؤمي معتدل لأن أوروبا، كما نعرفها اليوم في سنة 2013، هي أيضاً ضربٌ من المعجزة. نحن نتحدث معاً ونحن جالسان في كامبردج، بينما حرْبانِ عالميتان خرّبتا القارّة. والمحرقة النازية ابتلعت اليهود. وخلال الحرب العالمية الأولى فَقَدت الجيوش البريطانية أربعين ألف جندي في أول صباح لمعركة باشنديل (سنة 1917)، لدرجة أن حجم الجريدة لم يتسع لنشر جميع أسماء الضحايا! نعم، كوْن أوروبا بَعْد كل هذه الكوارث استطاعت أن تستأنف نوعاً من الوجود، وأن تمتلك أجواقاً أوركسترالية كبيرة، ومتاحف، لَهُوَ معجزة في حدّ ذاته. كان من حقنا أن نظنّ أن أوروبا انتهت؛ وبعض الحضارات الكبرى الأخرى انطفأتْ، وقد سبق لبولْ فاليري أن تنبأ في عام 1919 بانتهاء حضارتنا.

■ والمشهد الثقافي الغربي عرف تغيّراً كبيراً هو الآخر؟

- راهِناً، العلوم هي التي تحتلّ الصدارة، لا الإنسانيات. وعندما استقررتُ في برنستون بدار إينشتاين ثم في كامبردج ببريطانيا، اخترتُ أن أعيش وسط أمراء العلم، لأن العلوم هي الشعاع الموجِّه الكبير للمستقبل. وحتى عندما نكون دون المتوسط في هذا المجال، نحسّ أننا مندمجون في فريق يتقدم نحو الأعلى فوق بِساطٍ آليّ. إلى جانب ذلك، قبل أن تنتصر اللغة الإنجليزية-الأميركية بوصفها اللغة المنتشرة عالمياً، فإن الرياضيات كانت تضطلع بهذا الدور. أنا أتذكّر أنه كان باستطاعتنا، في برنستون،



الطب غيّر علاقتنا بالموت ،لكن تقدم العلوم لم يغير شرطنا النهائي

أن نرى طلاباً روسيين ويابانيين وأميركيين يكتبون بسرعة فوق سبورة، وأصابعهم كأنها البرْق. ذلك أنهم، على رغم انتمائهم إلى جنسيات ولغات مختلفة، كانوا يتفاهمون بفضلِ هذه اللغة العالمية التي هي الرياضيات والعلوم. إنها نوع من الإسبرانتو من حيث الدقّة.

إن أحد مصادر حزني الكبير يعود إلى التباعُد المُتزايد بين ما يفهمُه الجاهل في العلوم الدقيقة وما يدركه أولئك الذين يمتلكون حقيقة تلك العلوم. ليس فقط أن الطبيعة، كما يؤكد غاليليو، تتكلم الرياضيات، وإنما هي تتكلم الآن «رياضيات عُليا» ولا نستطيع الاقتراب منها. وأنا لا أستطيع أن أترجم لنفسي ما يدرسه العلميون إلا من خلال الاستعارات التي هي الملجأ الأخير للجهل... لقد كان أفلاطون يقول بأن الاستعارة هي أن نُقيم علاقة بين فضاءيْن من المُخّ. وهذا حسّ عجيب من لدن الفيلسوف اليوناني. وغير مُستبعَد، في فترة وجيزة، أن تتوافر على استعارةٍ إلكترونية.

وإذن، العلم انتصر على الإنسانية، بل وعلى المذهب الإنساني؟

- ربما. لكن في الآن نفسه، فإن هيدغر، ذلك العملاق الشرّير، مُحقّ في قوله إن العلوم هي في منتهى الابتذال، لأنها لا تملك سوى الأجوبة. وهذه ملاحظة رائعة، لا تقبل التسامح وتثير القلق، لأنه صحيح أن تقدّم العلوم لم يغيّر شرطنا النهائي، وإن كان الطب قد غيّر عميقاً علاقتنا بالموت. وعندما يقول ويتجنستين بأن العلوم لم تقدّم شيئاً للمآزق الأخلاقية، نحسّ في كلامه استفزازاً. لكن فكِّروا في خراب السرطان وفي جوع العالم: ألا نلاحظ في إنجلترا اليوم وجود أمراض للأطفال كان الروائي ديكنز يفرح لأنها اختفتْ في زمانه؟

لقد شيّدنا آمالاً عِراضاً على علم النشوء الإحيائي الذي تُعَدّ جامعة كامبردج أحد مراكزه، آملين أن يسعف في توضيح الجدالات السياسية والاجتماعية الكبرى. لكن إلى أين وصلنا؟ عملياً، لقد زاد هذا العلم من غموض النقاش. ذلك لأن العلم يمكن أن يخدم أيضاً الاستبداد واللاإنساني كما هو معلوم. إنه لا يحلّ التساؤلات الكبرى المتصلة بالموت؛ ومِنَ الممكن أيضاً كما يتصوَّر بول ريكور، أن تمنعنا ذاكرة المذابح الفظيعة الجَماعية، للقرن العشرين، من أن نفكِّر في نهايتنا الخاصة كأفراد. وفي هذا الصدد، علينا أن نتأمل باستمرار عبارة ستالين القائلة: موتٌ فرديٌ هو تراجيديا، ومليون ميّت هو إحصاء! وفي جميع الأحوال، لا أظن أننا فقدنا إمكانية التفكير في موتنا. فقط أصبح ذلك أكثر صعوبة.

الآن وأنا على مقربة من أَجَلي، أجِدُني أتعلّق بمزحة تنطوي على عمق يقطع الأنفاس. إنها صادرة عن نوادي الإيدِيش في بروكلين: «هل يوجد إله؟ - بطبيعة الحال موجود، لكن لم يظهر بعد». هذه العبارة «لم يظهر بعد» تهبُني قوة داخلية.

في كتابك «شعر الفكر» (2011)، توضِّح أن كل نظرية مهما كانت مُجَرَّدة، هي مرتبطة بموسيقاها وإيقاعها. أليست هذه وسيلة لامتصاص الهوّة الفاصلة بين عمل الناقد النظري والعمل الأدبي؟

- طوال حياتي أحسستُ أن هناك هُوّة بين المبدع وأفضلِ المُؤوّلين، وأن التعليق بما في ذلك الأكثر إلهاماً، إنما هو طفيليّ قياساً

إلى غموض الإبداع. وهو غموض لا نفهم منه شيئاً على رغم الآمال التي نعلّقها على الشروحات البسيكولوجية أو الأعصابية. ما الذي يستثير عند المرأة او الرجل انطلاقة المطلق التي تسمح بإبداع شخصيات أكثر حيوية منّا نحن: فيدرا، فولسطاف، هاملت، بيرينيس؟ شخصيات نبدو جنبها نسخاً جدّ صفراء؟ ما الذي يؤثث واقعَ النصوص التخييلية؟ ما الذي يجعل مشاهد رسّام كبير أكثر متعة في النظر وأكثر إقناعاً من الفوتوغرافيا (مع أنني معجب بالصور)؟ ما الذي يجعل كلود ليفي ستروس ذا مصداقية عندما يقول: «ابتداع الميلوديا (اتساق الأصوات) هو غموض أعلى لعلوم الإنسان»؟

إن امتيازي الكبير هو أنني كنتُ «ساعي بريد»، وحملُ الرسائل ليس دائماً سهلاً، ووضعُها أحياناً في الصندوق الملائم لا يخلو من صعوبة. وعندما خلفتُ إدمون ولسون في صحيفة نيويوركر لمدة ثلاثين سنة تقريباً، استطعتُ أن أقول للقرّاء: اقرؤوا هذه النصوص فهيَ ستغيّر حياتكم. وأنا نفسي نشرتُ روايات، إلا أنها، باستثناء بعض الصفحات، عبارة عن مسْرحةٍ لأفكار وصوْغ دراميّ للفكر؛ ومن ثمّ ينقصها غموض البراءة ذاك الذي يميّز الإبداع الحق. وهو امتياز كبير ولا شك أنني كنتُ ساعيَ بريد. إن الشاعر بوشكينْ يمكنه أن يكون مديناً للنقّاد ولناشريه، لكنه هو كتبَ الأدب. أمّا أنا، حتى وإن كنتُ منافساً بين زملائي الذين لا يغفرون لي هذه الامتيازات الطفيْلية في الإبداع، فإنني أبقى أستاذاً للأدب قبل كل شيء.

ألا تعتقد أن سيرورة الإبداع تتعلق أيضاً بالجمهور أو النقاد الذين يتلقّوْن عملَ المبدع؟ أوَ ليس تلقّي النص هو إبداع على طريقته؟

- كلا. العمل الأدبي ليس في حاجةٍ لأحد. وقد كتب والتر بنيامين بأن العمل الأدبي يمكنه أن ينام خمس مائة سنة ثمّ يجد قارئاً: ذلك أن النص سيكون دائماً شابّاً. وإذن لا يمكن الزعمُ بأن التلقّي هو الذي يخلقه. انظر إلى موسيقى فيفالدي التي أصبحت الآن هي البساط الصوتي اليومي؛ فقد ظلت أمداً طويلاً مفقودة تسجيلاتها، لا نكاد نعثر على توليفة لها! ولم تُبتعَث من النسيان إلا في القرن العشرين.

في الحقيقة، أعتبر أننا نحن المحظوظون إذ نتلقى العمل الأدبي وليس العكس. والنص يكون موجوداً ويقول: «أنا أنتظر، ومعي كلّ الوقت»؛ لأن الصبر هو في جانب العمل الأدبي والفني.

بطبيعة الحال، هناك محاولات نقدية لها قيمة كلاسيكية، لكن، هل كنّا سنقرأ اليوم محاولة مارسيل بروست النقدية التي عنوانها «ضدّ سانتْ بوف» لولا أن بروست هو كاتبها؟ علينا إذن أن نظلّ متواضعين بدقةٍ أمام هذا الاختلاف. وأنا أوجِّهُ كلاميَ هنا لأولئك الذين يزعمون أن نصّاً هو في أهمّيّته نفسها عندما نفكّكُ بناءه، أي أن أهميته تتساوى بين ما هو عليه وما يمكن أن نقوله عنه: أنا جورج ستينر في حاجة، ليلَ نهار تقريباً، لأشعار راسين، لكن هذا الأخير لا يحتاج مطلقاً إليّ. أن ننسى لحظة هذا التمييز(بين العمل ونقده) هو ما أعتبره خيانة المثقفين الحقيقية.

هل عملت التقنيات، مثل الإنترنت، على تطوير موضوعة الكاتب؟

- في أي شيء يمكن للإنترنت أن يغير الوضع الاعتباري للعمل الأدبي؟هل سنشهد من جديد إبداعاً جماعياً؟ هل سنعود إلى مرحلة الغُفْلية؟ لقد كان هوميروس، قبل كل شيء، غفلاً. ونحن لا نكاد نعرف شيئاً عن شكسبير. ومع ذلك فإن هذا السيد القصير القامة الذي هو من بلدة ستراتفورد إيبون-أفون، كان يعرف أكثر منا عن كل شيء تقريباً. ومن الممكن أن تكون مرحلة «الأنا المتضخّمة» قد انتهتْ، وهي في جميع الأحوال قصيرة. وكان بيتهوفن واعياً أنه بيتهوفن، إلا أنني لا أظن أن شكسبير قد وعى قطّ أنه كان شكسبير.

يبدو أن التمييز بين عمل أدبي جادّ وآخر للتسلية، هو مقياس يوجه رؤيتك إلى الإبداع الأدبي. إلا أنه عندما يلتقي هذان النوعان، كما هو الحال أحياناً في السينما، ألا يمكن أن نكون أقلّ تشاؤماً حول مستقبل العمل الفني؟

أقرّ أنني مذنبٌ لأنني لم أفهم أن السينما ربما هي الشكل الأكثر أهمية في الإستتيقا الحديثة. لقد كان والدي من المدرسة القديمة، واتبعتُ دراسات جامعية جدّ تقليدية. وكما لم أفهم لماذا كانت فرقة البيتلز الموسيقية تثير ثورة عالمية، فإنني أعترف أنني لم افهم كذلك أهمية التليفزيون ولم أدرك الثورة التي فجّرتْها السينما. لقد تحدثتُ عن معجزة الإبداع، غير أن هناك أيضاً معجزة الأكثر مبيعاً (البيست سيلر). إذ كيف يتمكن ذلك النتاج الخالص لمناخ ومعجم وتراكيب متصلة بجمهور المدارس الإنجليزية، وأعني «هاري بوتر»، من أن يثير مثل ذلك الافتتان والتعلق؟ لماذا أطفال من الإسكيمو ينامون أمام مكتبة لكي يحصلوا على نسخة من الرواية بمُجَرَّد صدورها؟هناك، ولا شكّ، علاقة لهذه الرواية بالساغات السكندينافية، إلا أنها لا تكفي لتبرير هذا الإقبال. أنا لا أدرك عنصر الخيال العلمي الموجود وسط أسطورة آرثر، وأبنائي يأخذون عليّ ذلك. وبنفس الطريقة، أحببتُ كثيراً أساتذة الجازْ عندما كنتُ طالباً في شيكاغو، ثم جاء الهيرو- روك والفنّ المفهومي، فلم أعد قادراً على المتابعة. لديْنا روزنامة داخلية، وفي وقتٍ ما يأتي



أقر بأنني مذنب لأنني لم أفهم أن السينما ربما تكون الشكل الأكثر أهمية في عالم الجمال الحديث.

شهر دسمبر نفسه، فلا نكون قادرين على أن نحبّ ونفهم كل شيء. لا ينبغي أن نكذب مثل ما تفعله غالباً السوسيولوجيا الجمالية الفرنسية. إن لكل واحد روزنامته الفيزيولوجية-العصبية، ولا مناص من احترامها.

■ لقد كتبتَ: «ليس مجرد صدفة إذا كان الشعراء يمتدحون المستبدّين». هل يعني ذلك أن الديمقراطية لا تخلق سياقاً ملائماً لا للعبقرية الأدبية ولا للتراجيديا بوصفها جنساً تعبيرياً؟ فهل لا يزال بالإمكان أن نتصوّر ظهور شخصيات مثل أنتيجون أو أبراهام؟

- عندما عاد أنصار بيرون إلى الحكم في الأرجنتين، اقترح السفير الأميركي على خوسي لويس بورجيس الذي كان يعمل بمكتبة بوينوس إيرس، أن يلتحق بالولايات المتحدة ليشغل منصبَ أستاذ كرسي يحمل اسم الشاعر شارل إليوت نورتون. لكن بورخيس ابتسم ابتسامة كما وحده (أعمى يستطيع أن يبتسم) وأجاب: «أنت لا تفهم أيها السيد السفير، أن التعذيب هو أمّ الاستعارة». هي عبارة فظيعة إلا أنها صحيحة. ذلك لأن الشاعر الكبير والكاتب هما المعارضان بامتياز، لأنهما يجعلان مُقابل ما هو قائم، المُمكنَ قيامه. لكن، في مجتمع «حيث كل شيء سالك»، anythink goes، حسب تعبير الفيلسوف الأميركي رشارد رورتي، يغدو من الصعب على الشاعر أن يخلق عالماً مُضاداً. وقد كانت لي خصومة ضارية مع الشاعر جوزيف برودسكي (الروسي الحائز على جائزة نوبل)، لأنه كان يجد أن الثمن المُؤدّى عن عمله الأدبي هو جِدّ مرتفع، ولا عمل يُساوي الألم، ولبْرودسكي مشروعية تامة لتأكيد ذلك. من دون أن يكون لي حق أخلاقي في معاكسة رأيه. ومع ذلك، أحس أن من حقّي أن أتساءل: هل تعرف الديموقراطية كيف تحبّذ هذا الفعل التمرُّدي، الصادر عن ثورة داخلية تقع في صميم الأدب والفنّ العظيمَيْن؟

■ ومن هنا يأتي اهتمامك بملعُونِي الأدب: سيلين، روباتي، هيدغر... أولئك الذين توافقوا مع الفاشيستية والنازية؟

- كنتُ من بين الأوائل الذين قالوا: «نُغنّي شوبيرتْ في المساء، ونُعذّب في الصباح». أريد أن أفهم، ولكنني لم أهتدِ أبداً إلى جواب. وأنت تعلم كم اشتغلت، من دون أوهام، على فلسفة هيدغر، وحصلت على تفسير وحيد، عجيب حول حالته من تلميذه الفيلسوف الألماني هانز جورج كادمير (1900 - 2002)، الذي كانت له يدان كبيرتان، لدرجة أنه كان يستطيع أن يضعهما على كتفَيْك فتختفي نهائياً. قال لي: «ستينر، يا ستينر، لماذا تعذب نفسك؟ مارتن هيدغر كان أعظم المفكرين، وأحقر الناس (في الآن نفسه)». لعلّ هناك رابطة بين اللاإنساني والفن. وكما قال بنيامين: «كل عمل أدبي عظيم هو منغرس في الوحشية». ومع ذلك يظل اللغز قائماً. أنْ لا نفهم شيء رائع، وأن نطرح أسئلة هو بمثابة أكسجين للكينونة.

■ أنت على اتصال بالشباب الطلابي، فما هو مستقبله حسب رأيك؟

- إنه مستقبل يخيفني. نحن بصدد خلْق فتور عند الشباب، نوع من اللامبالاة التي سبق لدانتي والقديس توماس الإكويني أن كتبا عنها أشياء رائعة. وهذا الشكل من التخدير الروحي يرعبني، ذلك أن الطّوابعي المستعدّ لأن يقتل من أجل طابع بريد، أعتبره محظوظاً.

عنوان الحوار:

George Steiner :« L'Œuvre n'a pas besoin de personne »
Le Monde ,11 mai,2013

توي ديريكوتي

أن يتقدّم العمر بكاتبة

ترجمة: أحمد شافعي

اكيف يكون ذلك؟ لو لم تكن أنت نفسك كاتبة، فلا يمكن أن أصدق أنك مهتم. ما الذي يجعلك تهتم بالقراءة عن مصاعب تحسب أنك لن تمر بها ما حييت؟ آلام الرقبة، آلام الركبة، آلام الفخذ. أنا نفسي لم أقدر على الاعتراف بذلك حتى اليوم، وأنا في العيادة، والطبيبة تنظر إلى أشعة رقبتي وتهز رأسها في حيرة قائلة «عمري ما كنت سأصدق وأنا أراك جالسة أمامي هكذا أنها بهذا السوء. انظري إلى هذه البقع السوداء. لا مكان تقريباً للنخاع الشوكي. وهو يحتك بالعظم مع أي حركة تقومين بها.».

• • •

ماذا بيك؟ ولا علاج إلى اليوم لما تيبست بسببه عظام الفراعنة.

• • •

تعلمت طول عمري كيف أعيش مع الألم، وكيف أنقب مناجمه. أصدرت ستة كتب وأنا صابرة عليه إلى أن استوى، وتأهّب للانفجار، ففتحت عليه صنبوراً، صنبوراً يتم التحكم فيه بحذر، صنبوراً اسمه الشعر. لكن آخر كتبي استنفده، استهلكه حتى آخر قطرة.

• • •

يمكن أن أجري جراحة، لكن الطبيبة تفترض، عن حق، أنني غير مستعدة لهذا. ومع ذلك، بالنسبة للركبة على الأقل، هناك ما يمكن عمله. شيء تضعه عليها وتشده إلى الفخذ وقصبة الرجل. وتسألني الممرضة عن إحساسي به: «كأن تمساحاً مربوط على ساقي، وركبتي في فمه». تقول، في هذه الحالة، ربما لا يكون هذا هو الرباط المناسب. سأنظر مرة أخرى إلى صورة الأشعة.

• • •

ولكن هذا خبر جيد، هذا يعني أنني أبليت الماضي. وعليّ الآن أن أبدأ حياة جديدة. حياة أقوم فيها يوماً بعد يوم، ولحظة بعد لحظة، بالتكيف، أعتني فيها بالحاضر، أعيشه لأنه الآن.

• • •

ليلة أمس. عشاء جميل وغال مع صديقة عزيزة. بعد شهور لم نجد فيها وقتاً للجلوس والكلام. لقاء مثير، وفيه مناطقه المخيفة أيضاً، كتلك اللحظات التي توسّعنا فيها، ورحنا نتكلم عن التغيرات، التغيرات الإيجابية، كيف أن كتفيها بعد شهور من اليوغا صارت أقل حدة. هي الآن تخضع لعلاج رولف، رولف! شيء لم أسمع به منذ أن كشفت مقالة في مجلة نيويورك تايمز (أكان ذلك في السبعينيات؟) أن الناس يصرفون آلاف الدولارات (بقيمة منزل!) ـ ليكتسبوا كدمات في أبدانهم باسم التخلص من الذكريات السيئة المختزنة في العضلات. يضغط المعالج إلى أن تطفو الذكرى على السطح طفو عملاق من قلب عضلة باكية.

• • •

إنما الحق أنها بدت جميلة وهي تمشي باتجاه المائدة ـ أربع وستون سنة وتبدو في الأربعين. ولما حكت قصة تحرر كتفيها من خلال ممارسة اليوغا صار بوسعي أن أرى من أين يأتي الجمال. الاسترخاء فتح حلقها حتى أمكن لشيء كأنه السعادة أن يطلع منه، نور لا بد أنه كان حبيس صدرها. بدت جميلة، لا جمال من أضافت شيئاً إلى نفسها، بل جمال من تخلصت من شيء كان يثقلها ويحني ظهرها. وها هي وقد بدت صورة من نفسها. ففهمت أن المفترض فينا جميعاً هو الجمال. وما أقبح أننا مرغمون جميعاً أن نكدح للوصول إليه، لأننا هكذا ولدنا.

• • •

كان صعباً عليّ وأنا في التاسعة عشرة وحبلى في الشهر الرابع أن أكتشف أن عليّ أنا أن أعتني بأمر نفسي. كان صاحبي ذكياً حلو اللسان، لا يصدر الأحكام (وتلك صفته الأحب لديّ)، ساحراً، وفناناً اعتاد إلى حد كبير أن يعيش على أقل القليل. كان مدمناً على الكحول لا يستطيع الاستمرار في وظيفة. كان يحب أخريات. وأنا التي ما كان يمكن أن تخطر ببالي فكرة الرحيل عن بيت أبوين كانا ينتهكاني، وجدت نفسي حبلى بلا أحد أعتمد عليه. لم يطردني أبواي. أنا التي قررت أنني أوثر الرحيل على إخبارهما، على أن أظهر لهما وجه المحتاجة. ما كنت لأحتمل الشفقة والأسف والخيبة، أو الغضب.

كان عليّ أن أعبر طبقات عديدة من الخوف ومن كراهية الذات. لقد كنت رئيسة فصلي، وكنت قد قُبلت لأكون راهبة. وبدأت بطني تكبر، وإذا بالذات التي أنفقت عمري في صياغتها تتشقق كالبيضة. (ماذا فعلت؟ لم أسيطر على حياتي! ما الذي كان أبي يضربني في طفولتي بسببه: أني ضيعت المفاتيح!).

• • •

أتذكر مرات محددة في حياتي تغير فيها تفكيري تغيراً فعلياً.

تحرك شيء، فإذا بي كلي في عالم آخر. مثل ذلك حدث حينما قررت أن زوجي لا بد أن يرحل. كان ابني عمره سنتان. كنت أفكر منذ شهور في الانتحار، وفي كل لحظة كنت أمنع نفسي من القفز من نافذة في الطابق الرابع عشر من المشروع. وذات صباح صحوت ونظرت إليه نائماً في السرير الآخر - سرير المراهقة الذي جلبته معي من بيت أمي - فقلت لنفسي: صح، هو هذا. نهضت. لبست للذهاب إلى وظيفتي النهارية (كنت مدرّسة احتياطية في ذلك الوقت) رجعت إلى غرفة النوم، ولمست كتفه «أنا خارجة الآن، وأريد حين أرجع ألا أراك هنا». أظن أن ما خطر له هو أن ذلك، كما في الماضي، لم يكن إلا مؤشراً على أننا سنخوض شجاراً كبيراً. ولكن بداخلي أنا كانت هناك أنا جديدة.

• • •

ليس بوسعك افتعال الأمر. لكن ببطء، شروقاً بعد شروق، وقمراً بعد قمر، شيء ما تغير. مرة سألت أمي كيف عرفت أن الوقت حان للطلاق؟ فقالت إن ذلك ما لا يمكن لأحد أن يجيبك عنه. لكن حينما يحين الأوان ستجدين أنك تعرفين.

• • •

ربما فكر عقلي لثانية بطريقة مختلفة، كأن يحدث وتستخدم عضلة لم يسبق لك أن استخدمتها من قبل لأنك لم تكن تعرف بها ولم تعرف الفارق بينها وبين ما يحيط بها من عضلات أخريات، كأنما كل تفكيرك من قبل لم يكن غير بقعة من كراهية الذات، ثم حدث في ثانية، ودونما محاولة منك أو إدراك، أن تنحت كراهية الذات تلك عن الطريق.

• • •

أتذكر بوضوح متى حدث ذلك، فقد مرت عليّ ليلة كدت أقتل فيها نفسي ثم لم أفعل. جارة لي، لم تكن لديها أدنى فكرة عما أمرّ به، طرقت بابي لسبب ما وفي يدها طبق فشار وقالت، سأجلس أنا أتفرج على التليفزيون، وأنت نامي وارتاحي. سألت، ولكن أين أبناؤك؟ أجابت: لا تشغلي بالك، معهم جليسة أطفال، ادخلي أنت ارتاحي.

صحيح أنني كنت أعاني مرضاً عضوياً، وأنني كنت قضيت قبل فترة قليلة أسبوعاً في المستشفى بسبب ما تصوروا أنه تكتل دموي في ساقي، لكنني لن أعرف أبداً ما الذي جعل تلك الجارة تظهر تلك الليلة عند بابي. وفي تلك الليلة، وأنا مستلقية على سريري الصغير، شعرت بنفسي تطلع من جسمي. ظننت أن الجنون يصيبني، وأن ما خفت منه على مدار شهور قد بدأ يحدث ولكن صوتاً بداخلي كان يقول: دعي نفسك تطلع، سيمنحك هذا شعوراً أفضل من أي شيء شعرت به على مدار سنين. وأنا أطير في تلك الليلة، كما لو كنت أطير حول العالم، بل حول الكون، مطلة من أعلى على زوجي حينما عاد، تلك الليلة تخلصت من الألم. ويوماً بعد يوم صرت أتحسن، وبعد شهور استيقظت في الصباح وقد عرفت. مثل جرح أحدثته بنفسي في جسمي، جرح محاولة الحب، الذي تبين من بعد أن عليّ بنفسي أن أجعله يندمل، وذلك لأنه تبين لي أن جرحك لنفسك ليس هو السبيل إلى الحب.

• • •

كان بالأسفل عقل آخر، عقل ظل حتى ذلك الوقت مختبئاً تمام الاختباء، عقل بطريقته الخاصة كان يسحب الجسم والإرادة من ورائه. كان عقلاً بارداً، وصافياً، كان عقلاً يعرف فجأة متى ينبغي أن تغلق باباً، عقلاً قال لا وهو يعنيها، عقلاً لم يكن يقبل الفصل. كان عقلاً نهائياً. كان عقلاً يقف على قاعدة من غريزة واضحة، وكان له شريك برغم أنني قد أكون لم ألاحظ وجوده في ذلك الوقت، ربما كان مثل أولئك الإخوة التوائم الذين يدورون حول أنفسهم في مركز هذه المجرة أو تلك، هذه التي تواجهك، أو تلك البعيدة، كان شريكه صوتاً عميقاً، صوت غضب، وثورة، صوت قال: لا تموتي.

• • •

لكن شيئاً ما حدث قبل ذلك التحول الذي طرأ على مخي. شيء اندفن، كما لو كان اختفى تحت تجعيدة في الجلد، كأن يتفتح الكون فإذا بمجرات تتلاشى بداخل هوة عميقة ساكنة. شيء مَرَّ بالقلب مرور النور أو الظلام. شيء أبدي، حقيقي، بشري يجفل بداخلنا، رعشة في إبصارنا، رقيقة غاية الرقة فلا نشعر بها، أو مؤلمة أشد الإيلام، شيء أنساه أو نسيته، غير أنه شيء ليس لأحد سبب فيه ولا حاجة، شيء لم يتكون نتيجة لسواه. حدث في اللحظة التي نحيت فيها أشد الألم البشري، حين لم أعد قادرة أن أخرج من حوار مع العالم إلى حوار مع نفسي. كان شيئاً تسهل رؤيته تماماً، وفهمه، شيئاً أولياً بدائياً أصيلاً، وإن هي إلا لحظة، لحظة التفاتة. ما أبسطها وما أشد بداهتها، وإن هو إلا سؤال، سؤال بسيط للغاية لكنه لم يطرح من قبل.

---

*مقتطفات من مقال سِيري طويل نشر في العدد 143، عدد شتاء 2013 من مجلة ترايكورترلي



تمثال لجبل

قصائد لشاعرات من أفغانستان

تقديم وترجمة عن الفارسية: مريم حيدري

لطالما كانت المرأة في المجتمعات الشرقية والمسلمة، فارسية أم عربية، كائنة خلف الستائر وفي الحريم المخبَّأ. فمنذ رابعة العدوية حتى فروغ فرخزاد عانت الشاعرات من التعصُّب والتزمُّت في مجتمعاتهن، ولا تستثنى الشاعرات الأفغانيات من ذلك بل هن أشدّ حرماناً ومعاناة نظراً إلى التزمُّت الديني والثقافي الذي يمارسه المجتمع الأفغاني ضد المرأة وحريتها وحضورها في المجتمع. لكن هذا لم يَسُق المرأة الأفغانية نحو الخضوع والانصياع سواء في مجال النشاط المدني أو الحضور الثقافي والأدبي.

تحاول المرأة الأفغانية - لاسيما في السنوات الأخيرة - أن تطلق صوتها بل صرختها أمام أية مؤسسة تمارس ضدها القمع والكبت، دينية كانت أم عائلية أم اجتماعية، ما يلاحظ حتى في ما تكتبه الشاعرة الأفغانية، فهي تريد أن تعيش كما تطلب فطرتها بحرية، وأن تخرج من خلف ذلك الحجاب والستر والحريم الذي طالما خدش روحها الحرة.

هناك الكثير من الشاعرات الأفغانيات يكتبن الشعر الفارسي على الطريقة الحديثة (التفعيلة وقصيدة النثر)، والكلاسيكية (الشعر العمودي). ولقد تمَّ اختيار خمس شاعرات هنا من الشاعرات الشابات الأفغانيات ممن يكتبن قصيدة النثر، وهن من أبرز الأصوات الشعرية الحديثة في أفغانستان.



خالدة فروغ

دائماً في الساعة الخامسة مساء

عبثاً
تشطب الخطوط البنفسجية نظرتي
هناك من يكسر مفرداتي
هجاء هجاء
بقلم سحابي
لكي لا أقرأ بيتاً من الحب
قطعوا صوتي
فبتّ أسجِّل الحب على شريط القلب
بالرغم من أنه دامٍ
ومجروح
لكن اليأس أقوى
خطواتي لا تألف التقدُّم أماماً
والحركة هي ذَنْب العمر الذي لا يُغفَر
لطالما نصحوا مرآتي
بالجلوس والانكسار والصمت
وساعتنا
دائماً الخامسة مساء
لم تكن الخامسة فجراً يوماً ما
لم يمّحِ عن غدير ذاكرتي
أن الحركة ذَنْب العمر الذي لا غفران له
رائحة الغروب تحزنني دائماً
يتجسد في تمثال لجبل
ينهار كل ليلة
إثر بكاء طويل
المدينة صراخ صدئ
ومتعبة
وحديث بيتنا كئيب
إنه يبوح للجدار
يقظته التي لم ينلها.
هذه المرة
يهب المطر
حول الريح
ويرمي أيدي الأشجار على الأرض
دون اكترا ث
ناي..
ينبغي أن نعزف ناي الوحدة.

حقيقة الحب البيضاء

حين أفكر بأحزان الليل
أتنكر جدائلي
إذ كانت تفوح رائحة الغربة والنكسة
من سلم سلالاتها المضطربة
والآن وإذ وضعت وسادة صمتي
تحت إبط الليل
لن أطأ أزقة النوم
ومن الآن فصاعداً
سأرافقك يا حقيقة الحب البيضاء
فالأرض لم تحتمل ملحمة صوتي
بلغت حدّ تفكر الغيوم
وصوتي أصبح شلال القمر
فأخذ يسود وجه غبطة العطش.

ليلى صراحت

شظايا صراخ

عارية أنا
عارية
عارية
كحدائق كرم «بروان»
غطّني بشال نظرتك الدافئ
صراخي..
تسمعه شظية شظية
وضعوا خنجراً على نحري
وأنا واقفة في مهبّ الريح
بلا زمن
وبلا تقويم
أخاف
أخاف
أين مروج عينيك الخضراء
لأختفي
لا تدعني أمتزج مع الريح
ومع التراب
لا تدع شظايا صراخي تضيع
في عاصفة
اللاشيء اللولبية
ارفع الخنجر من نحري
بيديك العاشقتين
وبعدئذ
انفجار الألم
وبركان من الصراخ
الصراخ
الصراخ.

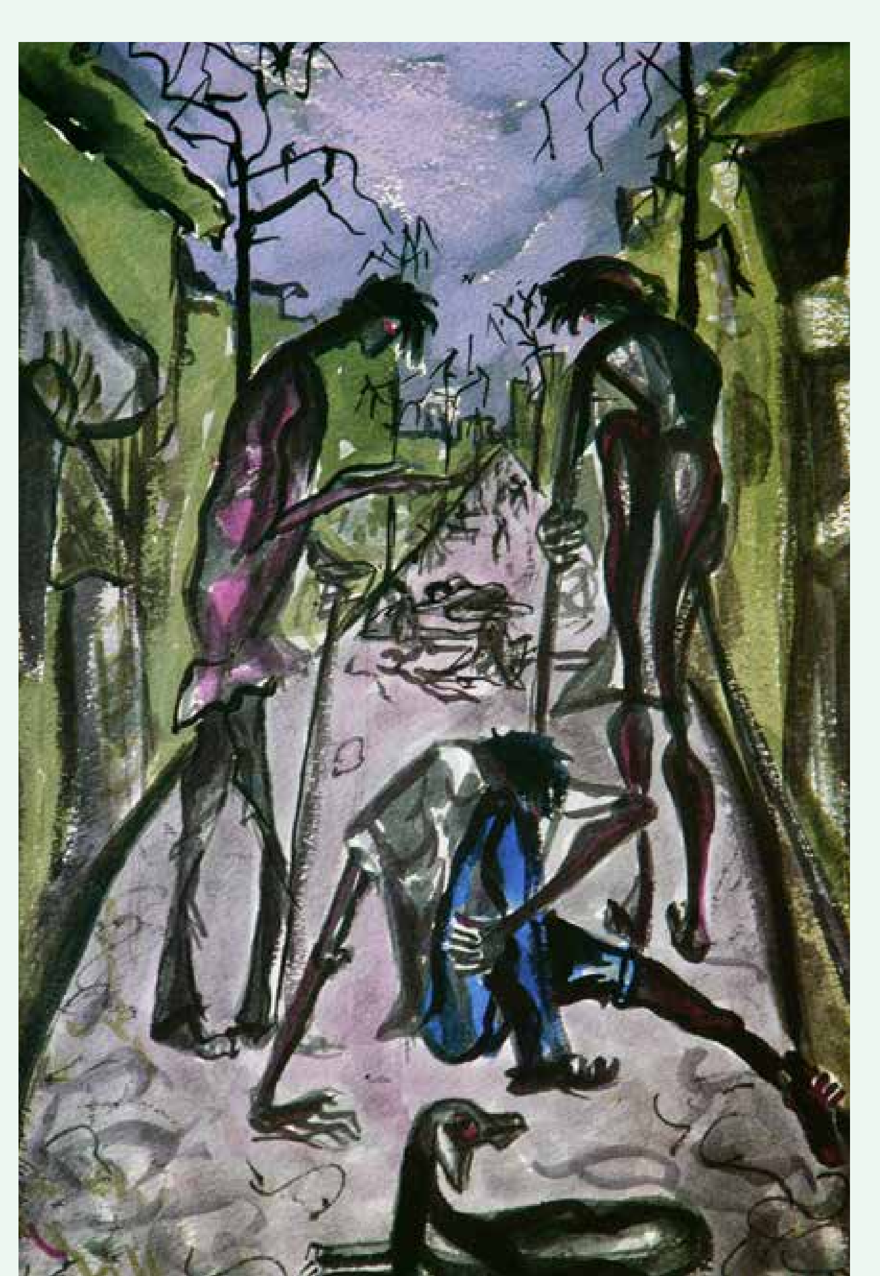
الضياع

وكنا
ضائعين
نحن كنا ضائعين
كنا
ضائعين في الزقاق الخامس
وكان هناك قلق
في منعطفات الزقاق
قلق من الاغتراب
ومن الضياع
واضطراب فينا هائم ومتشرِّد
اضطراب
في التشرُّد
وفي الضياع
منعطف بعد منعطف.. آه..
لم تكن هناك نهاية للزقاق
الزقاق آهة..
الزقاق محاط بالضجر
ونحن محاطون بالزقاق
أنفاسنا متضايقة
واللحظة واقفة
اللحظة نسيت
جريان أفكارها الذي يمتد إلى اللانهاية
كان يجري فينا الضياع فقط
يجري الضياع فينا فقط
عباءاتنا منطلقة
في خدر أسود

وجدائلنا حائرة
كما حلم مشوش
المجانين
المجانين
كنا مجانين
علّ
عابراً يشعل نظرته بلهيب آه
وَهَبَنا عابر شهاباً ثاقباً من ابتسامته
وتمتم متسائلاً:
عم تبحثون؟
فرددنا بأجفان منكّسة
وبصوت منخفض:
عن بيتنا

جاشت ابتسامة مرة بين شفتي العابر
وجفّت
...
حين كنا ضائعين
في الزقاق الخامس
كان مطر الهول يهطل
وفيضان الليل يجري متجاسراً
...
النجمة نظرة الليل
كان الليل آنئاك بلا نظر
والنجوم باتت عمياء
بخنجر الصاعقة
وكنا ضائعين

في الزقاق الخامس..
...
وقد تركنا الزقاق الخامس
مطر الهول فينا
وفيضان الليل
وبعدئذ
نبتت فينا
حمّى هذيان آخر
وكان الوهم السميك المظلم
يقتاد سفينة
لحظاتنا المصابة بالحمّى
وهروب
هروب
كنا نهرب
من منعطفات الزقاق الخامس
دون نظرة واحدة إلى الوراء
نهرب
من مطر الهول
ومن فيضان الليل
الذي يسكننا
نهرب
من الاغتراب
من التشرد
ومن الضياع
وجدنا الغابة والبحر
وجدنا الغابة والبحر في الليل
الغابة والبحر في الليل
كانا مدهشين
تخلت الغابة عنا
فالتحقنا بالبحر
وجدنا حلقه يابساً حتى الأقصى
من دون أي صراخ
فغطسنا
في حلق البحر اليابس
نحن الذين كنا ضائعين
في الزقاق الخامس.



ناديا انجمن

الإنسان، الحجر، الحديد

في هذا الحصار الفولاذي
لجسد الجدار قرابة خالدة مع جثة الباب
قرابة لا تقبل الانحلال
يا حارس الباب!
كفّ، فلا فائدة من ضربك بالحجر
هاهنا هو المفتاح ولكن القفل يفور في المرمى
اذهب أيها الحارس
وَدَعْ ذهني يرتاح للحظة
فقد ألفت هنا فصائل الحجر والحديد
لي عقدٌ مع الحجر على الصبر
فدعني أواكبه على أرض الصبر الحجرية
لست أخشى زمهرير الموت
ضربات يد الطوفان على روحي
ليست حدثاً مؤلماً
لا تحدثني عن كيمياء المياه
ولا عن الأزرق اللامتناهي
فقد تعلّق قلبي بسماء المستنقع القاتمة
وجنوري هنا
في أرض حديدية ستحدث فيها إعصاراً
تلك السحب الرصاصية في سماء الفولاذ
انسني
فكل لحظة تنبت السلاسل في أغصاني
اذهب أيها الحارس
اذهب ولا تؤلم يديك بضرب هذا الفولاذ
أنت لن تستطيع كسره
غير أني أعرف أن الإنسان والحجر والحديد
يسيرون يداً بيد حتى نهاية طرق الألم
ولن يخففوا من طغيان الأهوال وجَوَلان الظلمات
اذهب أيها الحارس
فيداك ليستا فارغتين
تحمل فيهما أسطورة عالمي الثقيلة
فاذهب واحكِ قصتي في أرجاء المدينة
قل إن وراء هذا الجدار الحجري
هناك فتاة لها عقد خالد مع الحجر
وقد التحقت بفصيلة الحديد
في أعماق المشقات.



فتيات هذا القرن

يا فتيات انزواء هذا القرن
أيتها الراهبات الصامتات الغريبات بين الناس
يا من ماتت الابتسامات بين شفاهكن
وقد زحفتن صامتات إلى زاوية الاغتراب
بسلالة الذكريات النائمة بين آلاف الحسرات
إن وجدتن الابتسامة بين ثنايا الذكريات
قلن لها:
ليس للشفاه شهوة التفتُّح كالأزهار ولكن
بين همساتنا المضمَّخة بالدموع
ليتها بين حين وآخر
تضيف لوناً ولو باهتاً للحديث.

هدية يزدان ولي

قصائد قصيرة

تنطلق عيناي
من النافذة
وأبقى في الأسر
عمياء
***
بتروا
الأيدي
وتركوا لنا
الصخور
تعال نتلمَّس ذواتنا!
***
سفَّت الريح بذورنا قرب بعضها
فأصبحنا شجرتين خضراوين
كل ليلة
تهزّ الريح أغصاننا
كل يوم
جذورنا تشرب الماء معاً
ولكن
يا للحسرة
ظلالك
أخذت الشمس مني
***
قيل:
لا ثواب أن تكون مسلماً قلباً
فيا لسعادتي!
أنا الكافرة قلباً!
***
فناء بيتي نضر ونظيف
أطفالي أنقياء ونظيفون
مائدتي شهية ونظيفة
أُبعِد مخّي
أخشى
أن يتلو ث كل شيء
إثر انفجاره

***
الليلة
ولا أعرف لماذا
أحب أن أتابع رجلاً
يتمشى في الجانب الآخر من الطريق
ولا يراني
قد لا يراني
إن استمر كذلك
ولن يمكنه أبداً
أن لا يحبني
***
على الدم أن يفور
على النهار أن يكون المحشر
على الليل أن يكون مظلماً
في عروقك
عندما تمرّ من النهار
لتصل إلى الليل
وتكون نجمة
معي
***
شككت في صدق المرايا
منذ تواطأن
وقلن لي:
قبيحة!
***
ينبغي أن نحول العاطفة
من يد إلى أخرى
وإن لم نفعل
فلن تصل
إلى العالم الآخر
***
وصية الشجرة:
احرقوني
بعد موتي
ولا تدفنوني
في تابوت من جسد الإنسان
***
أنظر إلى السماء الغارقة في النجوم
وأعرف أن هناك في البعيد
البعيد
البعيد
بعيداً جداً عن هذه الأرض
هناك كوكب
يسكنه أشرف الخلق
***
أضع علم التسليم على رأسي
عندما تقولون لي:
اقرأي!.

مارال طاهري

أفكِّر بسعادة رجل

- 1 -

ليس الحق عليّ إن متّ بشكل آخر
الملاحف تلفظ الوجهَ جهة الشارع
وأنا فارغة من النرائع أكثر من منديل
أمي الأحمر
ومع رفيقي الذي لا اسم له
نوقّع بأصابعنا
أن نضيق مكان أحد ما.

- 2 -

أفكر بسعادة رجل
يقذف كل يوم
زهرة
نحوي
من شباك مستشفى المجانين الصغير
ويدعوني للرقص.

* - تلبس البنات عباءة بيضاء حين يذهبن إلى المدرسة.

صُــــوَر

رباب كساب



كوب الشاي إلى جوارها، ساعة وأكثر ترتشف منه على مهل، ينبّهونها لبرودته، لا تستمع، ترتشف ببطء وتحملق في الفراغ.

الصور تتدافع أمامها، تهشّها كما لو كانت بعض ذباب، صور لا ترتبط ببعضها لكنها تصرّ على أن تمرّ بذاكرتها، ويستمرّ العرض.

محل الملابس الفخمة الذي تحوّل إلى محلّ حلويات سورية قبل أن تتسنى لها فرصة شراء فستان واحد، كم أوجعها الفَلَس الدائم ولعابها يسيل على الفساتين الرائعة والتي تجد دائماً إلى جوارها رقماً له أصفار ثلاثة.

نظراتهم الحمقاء لكوب الشاي لا تلفت عقلها ليبعد عن صُوَرِه، تلمسه بيد أشد برودة منه وتعود لتنتظر.

سيارة الشرطة المحترقة بالقرب من المتحف المصري والنيران تأكلها في بطء يتلذذ به المتفرجون بمن فيهم هي، لذة تفوق الخوف من انفجار السيارة في أية لحظة.

صدفة عابرة وجلسة طعام كانت الأجمل (كان ينقصها فحل بصل) هكذا اعتقدت من دون أن تفكر أنها لم تأكل، وحكايات عن بنات يصرّ عقلها دوماً على أنهن غير موجودات في الكون، ينقطع خيط الحديث بأصوات ضرب النار التي فاجأتهم بينما أطباق الطعام لم تهجر طاولتهم. (الشعب يريد إسقاط النظام) شعار يردّده الشباب المحترق بنار الدم وهم يجوبون المكان، وهي تشاهد هذه المرة غير مشاركة.

اتصال هاتفي من أمها التي تجلس أمام

التليفزيون وتشاهد كل شيء تطلب منها العودة، تطلب منها الرجوع إلى الموت بلهفة!

شربوا شاياً مرة أخرى، سألوها أن يُعِّدوا لها كوباً آخر بدلاً من الكوب الذي برد، تستنكر قولهم قائلة : لسّة ما بَردش.

محلّ البنّ الذي يفتح دائماً أبوابه وقتما لا تريده. رائحة البن التي تتسلل إليها فتنتعش حواسها جميعها وتنتصب خلاياها العصبية، وتصبح مستقبلاتها الحسية في أوجها. لكن لا شيء لتستقبله.

ترتشف رشفة جديدة، لا يبدو معها اختلاف، لازال كوب الشاي على حاله. لا تلمح ابتساماتهم. إحداهن تضحك وهي تقول: اللي واخد عقلك يتهنّى به.

القصيدة التي تركت ورقتها على الكوميدينو ذات صباح، قتل صاحبها كل الحروف وصنع من لا كلمة قصيدة، لم تحسّ بها، المجد للسراب، هكذا قال، تركتها في غضب وهي تردد: المجد للدم الذي تحنَّت به كفوفنا يا هذا.

سائق التاكسي المحاسب الذي يريد أن يثبت لنفسه قبل أي أحد أن الليبرالية ليست حراماً، ويسألها في تعجب: هل هناك مصري يمكنه تأجير آثارنا؟ أن يبيع تاريخنا؟!

تضغط على الكوب بكلتا يديها لتدفئهما، تقرّبه من فمها.. تأخذ رشفة أخرى. عيناها لازالتا تتعلقان بالفراغ، تلمح عصفوراً على الشجرة التي تقترب أفرعها من الشباك، هو الآخر ينظر إلى كوب الشاي، مَدَّت له يدها به وهي تبتسم ثم أعادته إلى فمها لتشرب مرة أخرى.

خرائط دورة الأرز، زميلتها التي بين حين وآخر تتنكر أنها مهندسة الدورة الزراعية وليست إدارية فتثور ثورات متقطعة حين تجد أنها تقوم بكل أعمال القسم الكتابية.

تلمح ابتسامة سخرية في عيني زميلتها مهندسة الدورة. لا تفهم سرّ الابتسامة! تتلمَّس كوب الشاي دون أن ترتشف منه شيئاً، تشيح بوجهها عنها لتتعلق نظرتها بالكوب الساكن حضن كفّيها.

أخوها الذي اشتاقت ابنتيه فتفتح باب الشقة لتجده يجلس في جلباب أبيها الميت دونهما.

دعاء ابنة صديقتها لها بأن ترزق بأولاد تأتي لهم بالكيك والشيبسي، دعوة صادقة لم تتمنَّها ثمنها كيس شيبسي، وقطعة كيك جاهزة تقابلها روح شغلتها الوحدة عن طلب الأمومة.

هلع صديقتها حين استمعت لصوتها المكسور، ظنته خيبة قلبية جديدة، لا تعرف أنها لم تعد تملك قلباً. لقد أعارته للمجهول وجلست تنتظر.

بادلت كوب الشاي بابتسامة.. إنه أجمل كثيراً من ذلك الذي تشربه في المقهى، لكن هناك لكل شيء مذاق مختلف، ترشف رشفة جديدة وبفمها مذاق شاي المقهى.

المقهى وجلسات النميمة التي لا تنقطع. حكايات قديمة تستمع إليها تحملها سنوات عمرهم الكثيرة. كل الحكايات تزخر بالأسماء. لا تملك مثلهم حكايات، لا تملك أسماء. وما تسمعه منهم يسقط منها أوّلاً بأوّل، لكنها تستمع بحب!

لازال العصفور على الفرع القريب من الشبّاك متعلّقاً به وبها. ثمة حديث خفي بينه وبينها، خشيت أن يعرف أنها لا تحب زقزقته فيرحل، حديثه ودي خالص، لا ينبئها بجديد، لكنه يطلب عطفاً، تمدّ له يدها بكوب الشاي مرة أخرى، ثم تعود وتسحب يدها نحو فمها لتأخذ منه رشفة صغيرة، إحساس خفي بأنه كان سيمدّ منقاره إلى الكوب لكنها خذلته.

بائعة الملابس حلوة اللسان، نقابها يكشف عن عينين شقيّتين، أسلوب حديثها دفعها لتسألها عن تعليمها فقالت بثقة : ليسانس لغة عربية جامعة الأزهر. ابتلعت غصّتها وحسرتها على السيدة الصغيرة البائعة المتجولة، التفتت لشراء بعض الملابس الداخلية، لا أحد يفسِّر- حتى هي- المتعة التي تشعر بها حين تشتري (اللانجري) هكذا يسمّونه حتى لا يسمون القطع بأسمائها، تمتلك الكثير وحريصة على الشراء دائماً وخاصة تلك القطع السفلية المحببة: كل الألوان، كل الأشكال، وآه من الرسوم، لم تجرّب بعد تلك التي تضيء، ولا هذه التي تصفِّق لها فتسقط، لا تحب التقليعات، فكل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار!

تتجلّى ابتسامتها والسيدة تمدّ لها يدها بنوع جديد في الخفاء حتى لا تلتقط عيون الرجال في المكتب ما بيدها. نعومته أربكتها، تخيَّلته عليها، ستحتاج لشراء سوتيان جديد يليق به، ساومتها على شرائه، حين عادت للمنزل لم تفسِّر سرّ الفرحة بأنها لم تشترِ منها، وإن كان الشكل الجديد راودها كثيراً !

ضحكاتهم أخرجتها من قلب معرض الصور الذي لا ينتهي، ذاكرتها تلقي بكل ما لديها دفعة واحدة، نظرت إليهم في اشمئزاز وهي تمسك بكوب الشاي لترتشف رشفة جديدة، وتتذكر أنها تفتقد سجائرها، فتعود بحزن لصورها.

الوقفة الاحتجاجية. الميدان الزاخر بنساء يصررن على أنه لا سبيل لمحوهن من خريطة الوطن، لم تنس أنها لم تسر تحت المطر في يد حبيب كان، لكنها تظاهرت تحت الأمطار الغزيرة هاتفة بسقوط حكم المرشد والرئيس التابع. جفت ملابسها عليها وهي لازالت بالشارع تقطع الطريق بين المقهى والميدان كل ساعة. وفي الليل وهي تخلع حذاءها الرياضي وجدت قدميها المبللتين بعد نزع الجوربين يكاد جلدهما المكرمش يسقط عنهما من طول مدة بقائهما في الماء، سقطت فريسة للمرض بعد أيام، لكنها كانت سعيدة !

رشفة جديدة من كوب الشاي، استفاقت وتِفْل الشاي يملأ فمها، وضعته وهي تبتلع المرارة، وتمسح بقاياه التي تناثرت على فمها، ذهبت المرارة ولم يتوقف شريط الصور.

حين يفنى الحُبّ

غمكين مراد

حين يلج الخوف مخاض اليوم
تنسى أن تكون أنتَ أنتْ
حين تفغر المشيئة فاه سُمِّها
ترتعد سيقان
الحياة
مضياً في صدفتها
سؤالان وحيدان
تخطّهما الفكرة الخائفة حين تلدُ
أين ستكون؟
متى تحيا؟
غريبةٌ اللحظة في امتحاننا!
ذكيةٌ جداً
هي الحقيقة في مفاجأتنا!
أسألْ:
أين يكون المرء
حين يرى في الأعين كلّها
خنجر الموت
على رقبة غنيمة هو أنتَ؟

أيُّ وقت يكون للحياة
حين تؤول الخطوات إلى
ضرباتِ فأسٍ لحفر قبرْ؟
لا مكان

لا وطن
لا حلم
لا حياة
حين يفنى الحبّ
ليس الخوف ذاك
أن تفقد عُذريتك كرجل
ليس الخوفُ
أن تمتحن الرزايا جَلَدك
هو
ذاك الخوف
المتربِّص ثأراً من حبّ
هو من تتوه في ظلّه الكلمات

تتبدّد السماء
تغدو كلّ الجهات وقلبها سواداً
في سواد.
ما يبقى
هسيس الخوف نفسهُ من غيبه
حشرجة الأقدام بحصى رحيلها
ما يبقى
تردّدُ الشاعر في خياره أن
يكون قاتلاً

أو قتيلاً
داهيةٌ هذه الحرب
إخطبوط بأذرع خانقة للأنفاس
سمٌّ في بدائيته يُغبِّر الرياح
لا خيار حين يفنى الحبّ
الأرواح تلوّح للأرواح
وداعٌ مفاجأة
موتٌ مفاجأة
حياة مفاجأة
حزن مفاجأة
ما منْ موعد بين اثنين قائم
ما من غد ينتظر
ما من حلم يكتمل
هي شقوقٌ تسدُّها المفاجأة
حين يفنى الحبّ.
حين يفنى الحبّ
أوراق الشجر تنسى فراقها
ينسى الرضيع صراخه

ينسى العاشق اسمه
وحدها ذاكرة الوجع تنفث
آهات الكلّ

وحدهُ الحبّ حين يفنى
يغدو الكلّ سائراً في جنازته.
تشكو الحيرة من قدرها:
حين يحيا الحبّ أكون خلوداً
حين يفنى الحبّ
غدوت فناءً
أين ذاك التائه في نفسه
الغارق في أتون النار
ذاك المغسول بدم الموت حوله
حين كان يختارني ليحتار

فيخلقْ.
تردُّ السكينة صدىً لشكواها:
في المدى المعسول بنجاة الوجود
حين يفنى الحبّ
أتحوَّلُ رماح سموم
أغدو هدوءاً عارياً
هيئتي شبحٌ تقود المرء حين لا يكونْ.
سجالات
حسرات

حين يفنى الحبّ
يفقد العراء أذرع الاحتضان
يفقد التأمُّل أجنحة الخيال
فقط
حين يفنى الحبّ
لا أسئلة
لا أجوبة
الصوت مُغتال
الأصابع مبتورة
فمن يغني؟
ومن يكتب؟
الجمود هذيان روح أخيرة
فمن يحلم؟
حين يفنى الحبّ
خواءٌ للحياة من حبّها

خواء للموت
من بحثنا عنه
خواء للطريق
في ضياعنا به
حين يفنى الحبّ
تغادر الأمكنة نفسها
وتغادرنا أرواحنا
أشباحنا في انتظار اكتمال
هيئات كانت لنا
تجوبُ
صادحة بخوفها
غارقة في وحدتها
حين يفنى الحبّ
يندم العدم.





نسائيّات

بنسالم حِـمّيش

- 1 -

الحبُّ؟

تـلازمٌ بـالـروحِ وحسنُ التلاحم. قال المحبان: تلازمنا بالعينِ وتلاحمنا حتى توحّدنا.

أمّا إذا اشتكى المحبان من الرتابةِ والأضجار، فاعلمْ أن حبهما لغوٌ وهراء.

- 2 -

بين نسوةٍ، كلهنَّ حسناوات ونكيات، كان يجد نفسه دائماً معلقاً في البينية. لكنه مع ذلك، ميّال هو إلى من منهنَّ تعلنُ تشاؤمها الشديد بإطلاق ضحكاتٍ صاخبةٍ مرفقةٍ بدموعٍ حارة.

- 3 -

ادَّعـى رجـلٌ، قبل أن يطلّق امرأته بإحسان، أن الحجة الدامغة الوحيدة التي تردعها، هي حين يصير كفيلٍ في متجرٍ للخزفيات، فيقْلبُ طاولةَ الأكل، ويمعنُ بكثيرٍ من الدقة والإصرار في تهشيم الأواني والأثاث، وكلِّ ما تصادفه يداه ورجلاه.

ولما سئل عن سبب فعله التهشيمي هذا، أجاب على الفور: حتى أتجنب ضرب عقيلتي بحزمة حرير أو بكمِّ عباءتي.

- 4 -

هذي مضيفة فائقة الجمال، في أعالي أجواء الطيران، لاحظتْ ميلَ نظري إليها، فسألتني متلطفةً مبتسمة:

- هل تودون شيئاً، سيدي؟

- تأمُّلَ وجهكِ الآمنِ الوضاء، أجبت، حتى أغالب اضطرابي اللامعقول بقدر ما هو واقع.

ردت هادئةً مطَمئنة:

- لكن، ليست هناك مطبات هوائية، والريح طيبة مساعدة.

- بل إنه حسنكِ الأخاذ الذي يزحزحني، وعن طوري يخرجني، يا آنستي.

أبدت المضيفة ابتسامةً مشفقة، وعادت إلى مزاولة مهامها المعتادة. أما أنا فلزمتُ الرّزانة وحسنَ الأدب، منطوياً على

كلماتها الدافئة الناعمة، آخذاً في مراودةِ نومةٍ لعلها تجودُ عليّ برؤيا توافقُ الموقفَ والمقام.

- 5 -

كان دائماً في بلاد الفرنسيس يُعجبُ أيما إعجاب بكلمةِ مضيفاتٍ أو مستقبلاتٍ جميلاتٍ أنيقات، يأتيهنّ طالباً معلومةً أو خدمة، ويهتز انفعالاً حين يترجم إلى لغته الأم كلمتهنّ بعد السلام: «الآن أنا لك»، فيوشكُ يجيبهن مندفعاً: و«أنا أكثر، أنا لك».

- 6 -

بين كتابةِ حكمةٍ وانتظار أخرى، يعاودني طيفها قطعةً قطعة وجسماً ونفساً. وحين يبلغ في رأسي وكياني منتهى أريحيتهِ وعراه، أشطبُ كل حِكمي، وأهيمُ على وجهي في صحراءِ يومي، باحثاً عن رسومها وأفياءِ ذكراها، شاهراً سيفي في وجهِ من ينكرُ الحبَّ ويلهجُ بالبغضاء.

- 7 -

حياتها؟

كالريشة كانت: خفيفةً، رهيفةً، ناعمة.

فتاةٌ هي في غايةِ النحول، تكاد لا تُلحظ إلا إذا كحّت أو من الأعماقِ تنهدت.

حياتها؟

بل كالفراشة هي، تهفو إلى نورٍ محرقٍ، وحدَها تدركه ولا تراه.

- 8 -

لو وُجدت هناك مباراة ميس موند الدمامة، لكانت هذه الشابة نالت تتويجها فيها بالإجماع وبلا نزاع.

إنما العجيب والجميل عندها أنها لا تتستر أبداً عما طمستها به الطبيعةُ والطبخاتُ الجينية القاهرة، بل على العكس، لكي تجتث كل شعور بالنقص أو التضايق، كانت تعرضُ خِلقتها كما لو أنها ميداليتُها الذهبية وإكليلُ تميزها الأصيل واختلافِها الجدير.

من لا يحيّي في هذه الشابة جرأتها المثيرة وذكاءها اللامع، فهو إما غبيّ لكيع أو عنصريّ لئيم.

- 9 -

اعترضت طريقي امرأة عجوز، مقوّسةُ الظهر، لم يبقَ من شعرها المبيضّ إلا عشرة أو أقل، فخاطبتني بلهجة التوبيخ والعتْب، محرِّكة عصاها:

- قراءتي لأشعارك أفسدت عليَّ أيام عطلتي، يا هذا!

مغالباً ذهولي وخوفي، سألتها:

- وكيف يا مولاتي؟!

- تشاؤمك المريع، قالت، ومدحك للمرارة والموت! صفحاتُ أمثالك تُلحق الأذى بالأُوكسِجين بل وبطبقة الأوزون، يا هذا!

استفسرتها متحرجاً:

- وما العمل، سيدتي؟

- أن تُخليَ الكتابة منك، أجابت، وترفع عنها يديك...

لم أجد بداً من الردِّ عليها بلهجةِ الرقةِ والاعتذار:

- لكني، يا قارئتي المبجلة، لم أطلب منك حملَ نصوصي ولا مجاراةَ أبياتي.

رفعت عصاها في وجهي مهددةً، فهربتُ منها كما يهربُ طفلٌ من جنيةٍ شمطاء في عز الليل.

- 10 -

حوار مأتمي:

- أيَّ مخلوق تحبه أكثر، يا زوجي الحبيب؟

- أيعقل توجيه سؤال كهذا إلـيّ؟! بالطبع هـيَ أنـتِ، وحيدتي، لا شريكة لك. وإذن، وحق من تعبدين، أعاهدك بدوام حبّي ووفائي إلى أن يفرقنا الموت.

- الموت! موتك أنت أم موتي؟

- طبعاً موتي أنـا... من باب انحيازي الحار وتقديري الفائق للجنس اللطيف، على كل العتبات وفي كل الخدمات ما تهاونتُ مرة في تقديم المرأة وتفضيلها، حسناءَ أم دميمة، شابة أم مُسنّة، متلفظاً بالعبارة المواتية الصادقة: من بعدك مولاتي. والاستثناء الأوحد لقاعدةِ اللياقةِ واللباقة هاته هي تلك التي تُفرض عليَّ معكِ على عتبةِ الموت، حيث سأترجّاك لاهثاً: أمرُّ قبلكِ حبيبتي! فأحيطي جثماني بالرعاية المستحقة والحنان، واسهري على غسله وتجميره وتطييبه قبل مواراته التراب...

زهرة اليامابوكي المتفتحة

عبدالعزيز الزهامِر

فتح خزانته العتيقة بانتعاش، متحفِّزاً لاختيار ما يناسب نزهته القصيرة هذه الظهيرة، وحبورٌ خفيٌ يغمره إثر استعادته لمشاهد مِن الفيلم الذي شاهده الليلة الماضية. منذ تقاعده كان قد طوَّر هوساً غريباً اتجاه الأفلام اليابانية الكلاسيكية، بكامل أجوائها التي تبدو كما لو أنها تمنح كل شيء قدراً مفرطاً من الحساسية الشاعرية، كما لو أن ذلك الشغف الجديد أخذ يشبع حاجة بداخله كان يكتشفها للمرة الأولى. يفكر في حركة النساء الرقيقات وسط أردية الكيمونو وثياب اليوكاتا الصيفية بطبقاتها الملونة ورسوماتها الأنثوية المزيّنة بنقوش لزهور وأغصان ناعمة، والأحزمة العريضة التي تلفّ خصورهن، وتنعقد بشكل أنيق من الخلف. يفكر في الرجال بابتساماتهم المؤدبة وتعابيرهم المتحفِّظة وتحاياهم الصباحية السخية وتنهيداتهم المكتومة بهمهمة تمدّد أثرها. يفكر في الطقوس العائلية الوفية لتأبين الموتى وترديد الصلوات التكريمية وتقديم القرابين التذكارية لهم. يفكر في كل هذا ويملؤه شعورٌ وفير بالانتماء، كما لو أنه اكتشف فجأةً الياباني الذي بداخله.

يسحب من أحد الدواليب الخشبية للخزانة قميصاً لا يبدو أنيقاً بمقاييس العصر الحالي، لونه الكاكي القديم وياقته الصغيرة المتهدلة وأكمامه القصيرة الواسعة كانت تجعل مظهره يبدو بشكلٍ ما كسائح، لكن شيئاً من الحميمية في ذرات الغبار المتطايرة منه تحت ضوء الشمس كان يمنحه تألُّقاً جذاباً. وبشكلٍ ما بدا له تحت تلك الجاذبية اللحظية كما لو أنه يشبه ما كانَ يرتديه بطل فيلم الليلة الفائتة -المصور الفوتوغرافي المتقاعد الذي قرر أن يبحث عن امرأة مجهولة من ماضيه، بعد أن عثر صدفة على صورة غامضة لها كان قد التقطها أيام شبابه- وبدا له هذا سبباً مقنعاً لارتداء القميص. حزم أمره وارتدى ملابسه بتأنق، ثم تأكد من حمله لمحفظة نقوده ومفاتيحه وهاتفه النقال، وخرج في نزهته إلى المقهى المجاور.

أخذ يسير بأريحية، متمهلاً كما لو كان يكتشف حكمةً سرية في معنى أن تمنحَ الطريق حقّه من الوقت. يقف قليلاً كمن يريد أن يقيس اعتدال الجو، وهو يفكر كم كان سيكون مدهشاً لو يجد الآن على جانب الطريق زهرة اليامابوكي المتفتحة، ببتلاتها الصفراء المفعمة بالمرح، ووهجها الداخلي المشعّ، وحزنها السرّي الدفين، الذي يحيله لكونها لا تنتج بذوراً.

يأخذ نفساً عميقاً مستشعراً الهواء الرطب، بكثافته الرقيقة، يعبره مضمخاً برائحة البحر، في تلك الظهيرة الدافئة من أواخر الخريف، ويواصل السير. يصل إلى أول الشارع التجاري المنحدر مؤدياً إلى المقهى، حيث كانت المحلات التي تصخب عادةً في الليل بكامل أضوائها وبهرجتها مطفأةً الآن بواجهاتها المربعة المغلقة، وكان يفكر أنها في هذا الوقت الهادئ من اليوم تبدو على نحوٍ مجازي كوجوه فتيات غيشا لم يضعن بعد مساحيق زينتهنّ اليومية، ويبتسم لشاعرية التشبيه.

يجلس في إحدى الطاولات التي ظن أنها تحمل كمية مناسبة من الضوء، ويطلب قهوته. وبعدها ببرهة يحطّ أحد طيور الغاق أمامه على عمود الإنارة القصير خارج المقهى في لقطة فريدة. ولم يكن مستغرباً أن يوجد هذا النوع من البجعيات في تلك المنطقة المجاورة للبحر، لكن الطريقة التي كان يبدو بها الغاق مبتهجاً بوجوده فوق عمود الإنارة هذا تحديداً كانت تدفعه لأن يمسك هاتفه النقال ويلتقط صورة للمشهد، وهو يفكر أن حظه كان جميلاً لأن خروجه في هذه الساعة كان له أن يصادف هذه اللحظة النادرة. يحضر العامل الآسيوي حاملاً القهوة، ثم ينحني بخجل معتاد عند تقديمها على الطاولة، ويشعر هو بحاجة أن يقوم بانحناءة مشابهة فقط ليبدوان كما لو أنهما يابانيان يتبادلان التحايا الصباحية باحترام مفرط. يشكره بلطف سخي ثم يشرع في احتساء قهوته بتلذُذ، فيما يحاول أن يتذكّر أحد أبيات الهايكو التي يمكن أن تختزل بكثافتها لحظةً بهذه المثالية، وتغمره حسرة دافئة طفيفة لكونه لم يزر المقهى سابقاً بما فيه الكفاية.

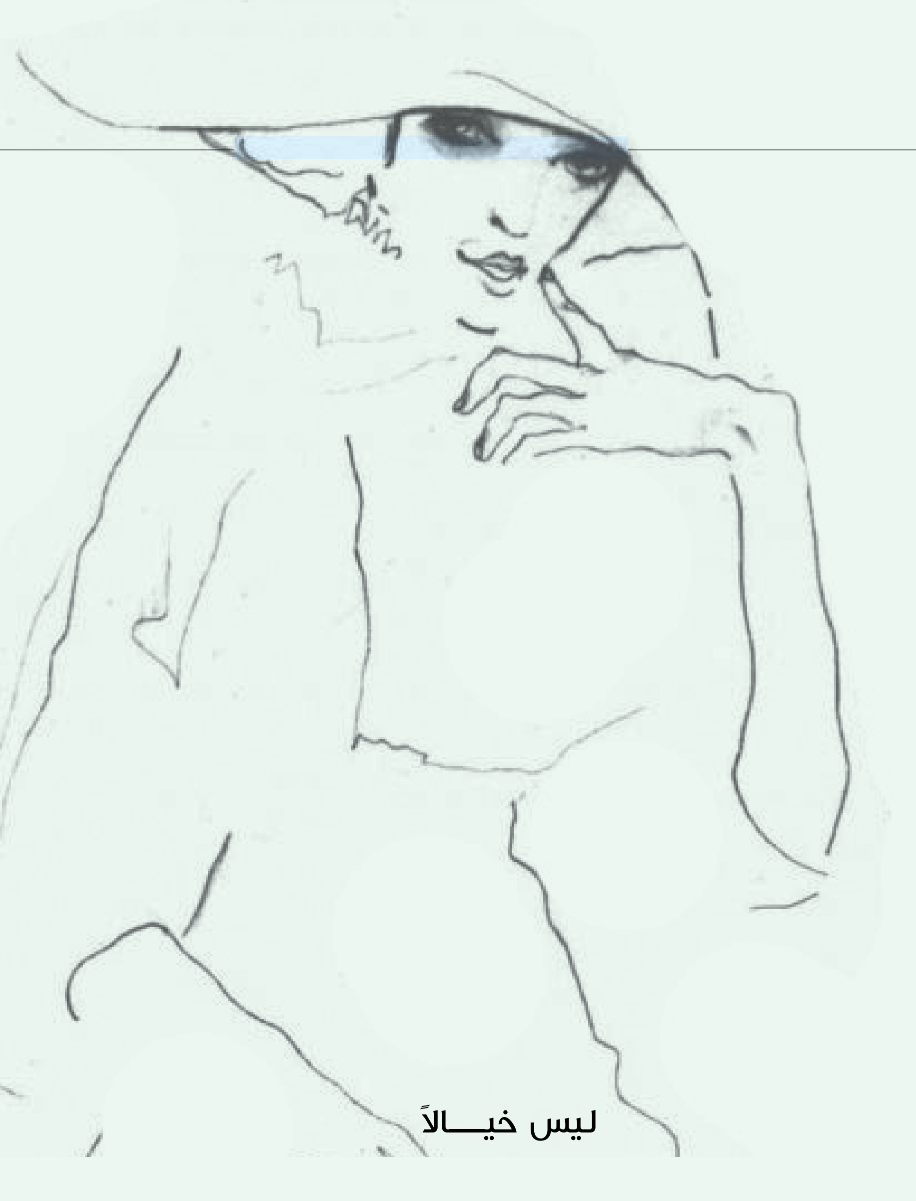
يدخل شاب في الثلاثينات من عمره ويطلب قهوته على

عجل، فيما يجلس إلى طاولة مجاورة وينشغل ببضع اتصالات هاتفية مرتبطة بعمله. يتأمله العجوز أثناء هذا، وهو يفكر أنه لو كان له ابن لكان بمثل سن هذا الشاب. يبتسم ناحيته محاولاً أن يخوض حديثاً عابراً عن اعتدال الطقس هذا اليوم، والهدوء الشعري للشارع هذه اللحظة، وطائر الغاق فوق عمود الإنارة. فكر أن يخبره عن الجيب الذي يملكه هذا الطائر في عنقه لتخزين الأسماك، كما شاهد في أحد تلك الأفلام، وكيف يستخدمه الصيادون الآسيويون بلفّ بعض الخيوط حول عنقه لمنعه من التهام ما اصطاده لهم من سمك، لكن لم يكن يبدو أن الرجل يلحظ وهج هذه الحماسة بجانبه. ينهي الرجل اتصاله فيما يلمح العجوز أخيراً بالتفاتة سريعة، يصطنع ابتسامة عابرة، وينهض ليستلم قهوته في كوب بلاستيكي ويرحل. تنحسر ابتسامة العجوز ببطء، كما لو أن شيئاً ما ينكّره بزهرة اليامابوكي المتفتحة، وهي تنغلق هادئةً على أساها السرّي. يمسك هاتفه مرة أخرى، ويلتقط صورة لكوب القهوة الوحيد على طاولته.

كانت حزم الضوء قد بدأت بالانسحاب عن الطاولة، فيما يلتفت العجوز متتبعاً إياها بتحديقة ساهمة، راحلةً ببطء كسول ناحية الواجهة الزجاجية للمقهى، حيث يلمح من خلال النصف المضيء من الزجاج عدداً من الفتيات المراهقات يندفعن للمحلّ المجاور، مغتبطات بحيوية صاخبة لا يدركن مداها، بكامل ضجة الحياة داخلهن وألق الزينة خارجهن، ولسببٍ ما بدَوْنَ له تحت تلك الإضاءة، بطريقة اندفاعهن هذه، كنوع ما من البطاريق. لم يكن متأكداً لماذا كان ذلك يحزنه. كل ما كان متأكداً منه أنهن يشبهن على نحو غامض بطاريق متشابهة، وأنه لم يكن راضياً عن الصور المتلاحقة التي التقطها لعبورهن. أعاد التحديق ناحية عمود الإنارة الذي صار عارياً الآن، حيث لم يعد طائر الغاق فوقه، فيما كان يقرر أن الوقت قد حان لإنهاء هذه النزهة.

دفع الحساب بإكرامية جزيلة للعامل الذي كان يفتح له الباب بأدب جمٍّ، وبادله الابتسامة بلطف مماثل فيما خرج متجهاً إلى البيت. كانت المحلات عندها تشرع واجهاتها حول المقهى، والشارع يستيقظ في صخب متصاعد، والسيارات تداهمه في دبيب متراكم، فيما كانت إحداها تدق أبواقها خلفه معجلة إياه قطع الشارع. أخذ يسير مرتبكاً بأنفاس لاهثة، محاولاً أن يتفادى حصار هذا الزحام، فيما كان العرق يملأ ظهر قميصه الذي كانت جاذبيته تتلاشى وسط كل هذا الاضطراب. وحالما يصل إلى البيت، يخلع قميصه هذا بإنهاك ويلقيه في الخزانة كيفما اتفق، ثم يغلقها عليه برعونة. يستلقي للحظات، حتى يستعيد أنفاسه وضربات قلبه المتلاحقة. يرمق الساعة بنظرة مرهقة، وهو يفكر أنه لم يحن الوقت بعد لموعد قيلولته القصيرة. وما إن تهدأ نفسه، حتى ينهض ليفتح الخزانة مرة أخرى، يعدّل من وضعية القميص الملقى فيها، قبل أن يأخذ بترتيب باقي محتويات الخزانة، كما لو أنه يعتذر لها بهذا عن رعونته السابقة.

يشرع في تقليب محتويات الخزانة، حيث يجد في أحد دواليبها الداخلية ألبوماً عتيقاً، ويتناوله فيما يطلق تنهيدة ثقيلة، وهو يتذكر الصور الفوتوغرافية المُخبَّأة فيه قبل أن يفتحه. يبتسم بأسى فيما يلمح صوره أيام شبابه إلى جانب صور والديه وزوجته ومن يميز من أصدقائه وأقاربه. ولم يكن الحزن الذي داهمه لحظتها ناتجاً عن حسرته على رحيلهم جميعاً بشكلٍ أو بآخر، لكنه على نحوٍ لم يسبق أن أدركه، كان يفكر بمقدار التطور الذي طرأ على طرق التقاط الصور هذه الأيام. يفكر كيف اندثرت دهشة الالتقاطة الواحدة، الانتظار المترقب للتحميض، متعة اقتناء البراويز، قابلية الصور للثني والتمزيق وتكديس الغبار والاحتفاظ بآثار الزمن. يفكر في كل هذا وتغمره حسرة دافئة كثيفة، حسرة غامرة، تمتد إلى نقطة عميقة من جوفه، وتنطلق في تنهيدة ثقيلة يكتمها بهمهمة متعبة لا يُدرِك أثرها. أعاد الملف إلى مكانه الأثير، وقبل أن يغلق أبواب الخزانة، جلس على ركبتيه، وضَمَّ كفيه بشكل مستقيم إلى بعضهما، مطابقاً أصابع كل يدٍ مع ما يقابلها من اليد الأخرى بشكل متساوٍ تماماً، وانحنى بمهلٍ، مغمض العينين، إكراماً للوهج الغائر في الأشياء الذاوية.



أغنيات صغيرة

عبد الكريم الطبال

«نصفي عش
نصفي طير
أمشي بين الأعشاب والجناح
وأنا أغرد»
شاعر فنزويلي

بين الرمال

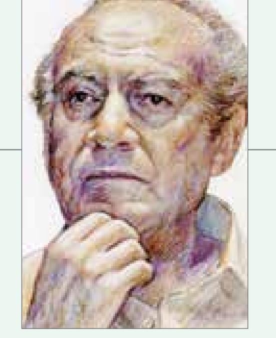
هَا أنتَ
بعد التيهْ
فِي العُشِّ
الذِي انغَرسْتَ فيهْ
قصِيدةً مُجَنَّحةْ
تقْرَؤُها السَّماءْ
أمَّا أنا
فما أزَالْ
فِي طريقِ التِّيهْ
خارِجَ الأشْجَارْ
خلفَ النهرْ
أسْألُ عنهَا الرِّيحْ
وأنا
بيْنَ الرمَالِ والرِّمالْ

سـمـر

انسِكابُ المَساءِ
على الرَّأسِ
قهْوتُنا المُرَّةُ
المُشْتهَاةُ
نَلُوذُ بهَا
طِيلةَ اللَّيلِ
منْ وسْوسَاتِ الجُنونْ
فَنَنْهَلُها
كالْهَواءِ
ونحنُ نُرمِّمُ أروَاحنَا
أوْ نُطرِّزُ أشوَاقنا
ساهِرِينَ
إلى أنْ تَجِفَّ الدِّنَـــانْ

ليس خيـــالاً

أثَـــــرٌ للْغزَال
على العُشْبِ
كالضَّوْءِ
يُشْبِهُ عَيْنَيْهِ
يُشبهُ قرنَيْهِ
يُشبهُ بَغْمَتَهُ
كَأنّي أراهُ
على العُـــــــشبِ
مُتَّكئاً
حالماً
ضاحكاً
بعدَ صُبحٍ طوِيـــــــلٍ
منَ الجَري
حتى اخْتَفَى
عنْ عُيُونِ الذئـــــابْ



د. محمد عبد المطلب

بعد ما بعد الحداثة

في البدء لا بد من الاعتراف بأن التطور الثقافي والمعرفي في العالم العربي، ما هو إلا صدى للتطور الثقافي في العالم الغربي، مع مفارقة لها أهميتها هنا وهناك، ولعل هذا يفسر لنا كيف أن مراحل التطور لم تظهر في الثقافة العربية إلا بعد انتهاء زمنها في الغرب.

ومن الملاحظ أن هناك ثلاث مراحل متتابعة مرت بها الثقافة: (مرحلة الحداثة - مرحلة ما بعد الحداثة - مرحلة بعد ما بعد الحداثة). وقد استهدفت الحداثة استعادة (النظام) الذي افتقدته الإنسانية خلال الحربين العالميتين التدميريتين، ثم جاءت مرحلة ما بعد الحداثة لتقويض هذا النظام، ودخلت المرحلتان في جدل معرفي مهّد للمرحلة الثالثة (بعد ما بعد الحداثة) التي بدأت فاعليتها مع بداية التسعينيات من القرن العشرين، ويمكن تلخيص فلسفة هذه المراحل في: أن الحداثة سعت (للنظام)، وما بعد الحداثة اعتمدت (المحاكاة الساخرة)، وأما بعد ما بعد الحداثة، فقد سعت إلى تكثيف الإحالات والتعارضات والتداخلات النصية وربط المجاز بالتداول الحياتي.

ومن المهم أن نشير إلى أن المرحلة الأخيرة وصلت في منجزها إلى ما يسمى (الحداثة الرقمية) وهو منجز كان بالغ التأثير في الخطاب الأدبي، وبخاصة في تعديل مصطلح (النص المفتوح)الذي كان المقصود منه: النص الذي تتعدد نواتجه الدلالية مع تعدد القراءات، وهو ما يغاير مفهوم الانفتاح مع الحداثة الرقمية، إذ أصبح مفهومه (تعدد المؤلفين) وتعدد مستويات النص اللغوية والأدبية، إذ إن لهذا النص أداة نشره (صفحة الإنترنت)، ومن ثم يتتابع عليه القراء بالتعليق تارة، والإضافة تارة، والحذف تارة، وكلها تنتمي إلى أصحابها المتداخلين، وقد تتوافق مع النص الأول، أو تتنافر معه.

معنى هذا أن (الحداثة الرقمية) تكاد تلغي (الإبداع الفردي) ليحلّ محلهً (الإبداع الجماعي)، وغياب الفردية لحساب الجماعية، يقود - تلقائياً - إلى غياب البصمة التعبيرية، وإلى تعدد مستويات النص صياغياً وثقافياً، وهو ما يهدِّد الجمالية البلاغية المحفوظة أو الحديثة، بل ربما يهدد النصية ذاتها بالتخريب، لأن التدخُّل في إنتاجيتها، تم رغماً عنها ورغماً عن مبدعها الأول.

ويبدو أن (النصية الرقمية) قد أتاحت لبعض المبدعين (سرعة الانتشار)، وكان مثل هذا الانتشار يحتاج - فيما مضى - إلى تراكم زمني وإبداعي، أما اليوم فإن هذا الانتشار المزّيف قد أتاح لبعض أنصاف الموهوبين، وفاقدي الموهبة أن يمارسوا الإبداع والنقد فيما يشبه (الغشّ الصناعي)، وقد ساعد على كل ذلك أن معظم المتعاملين مع (النص الرقمي) هم من أجيال الشباب والطلبة في المراحل التعليمية المختلفة الذين لم تكتمل ملكاتهم وأدواتهم الأدبية.

ويهمنا في هذه الإطلالة الموجزة على المراحل الثلاث أن نقف على موقفها من (التراث)، إذ كان لكل مرحلة موقفها الثقافي منه، وكل من عايش مرحلة (الحداثة) أدرك أن مقولها الحضاري، هو (القطيعة مع التراث)، وجاءت مرحلة (ما بعد الحداثة) لتوغل في هذا الموقف الثقافي، وطالبت (بالخلاص من التراث)، وكأنه مبنىً خَرِب يجب إزالته، أما مرحلة (بعد ما بعد الحاثة) فقد استردّت للتراث حقَّه في أن يكون شريكاً في الحاضر دون قطيعة، ودون هدم، شريكاً يربط الحاضر بالجذور الممهِّدة الأولى، وهو ما يتوافق مع المقولات التراثية، من مثل قولهم (لا جديد لمن لا قديم له) وقولهم: (كل قديم كان جديداً في زمنه) وقولهم (لا أبناء دون آباء).

ولا شك أن هذا الموقف الثقافي كان له تأثير في مسار الإبداع، إذ أخذت النصّية تحاصر الغموض وتحجمه، وقادت المجاز إلا الارتباط بالواقع الحياتي المعيش، كما استعاد السرد بعض تقنياته التي افتقدها، حيث استعاد نسقه المحفوظ في التسلسل والترابط، وتفادي الفجوات الزمنية والمكانية، أو تحجيمها على الأقل، مع اختصار تقنيات (علم السرد) التي جاوزت الخمسين تقنية، وهو تجاوز يمكن أن يفتت النص ويحيله إلى تكوين عبثي ممزّق.

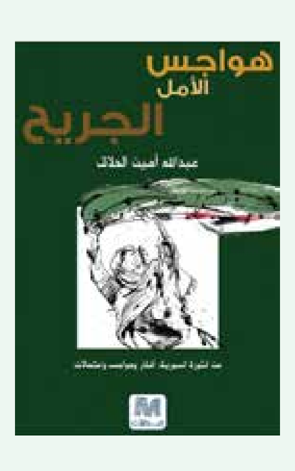
المرض بالثورة

عمر قدور

إن نظرنا إلى عنوان كتاب عبدالله أمين الحلاق «هواجس الأمل الجريح»، الصادر حديثاً عن دار (مدارك- دبي)، فأول ما يتبادر إلى الذهن الابتعادُ عن اليقين، الثورة بوصفها أملاً تبدو جريحة منذ العنوان، والأفكار المتعلقة بها قد تذهب منهب الهواجس والشكوك. هنا ليس انتقاصاً من الأفكار المتضمَّنة في الكتاب، إذ لا يجوز لنا أن ننسى فعل الثورة بِعَدِّه فعلاً لا يمنح اليقين إلا بعد اكتماله، لذا لا ينبغي لنا الوثوق بتلك الكتابات الجازمة، الجامعة المانعة، التي تدَّعي استشراف أفق الثورة من دون الخوض في منعرجاتها الحالية.

يشبّه الكاتب حدث الربيع العربي بانهيار جدار برلين الذي فصل بين حقبتين تاريخيتين، ويكرّس الفصل الأول الذي وردت فيه هذه المقارنة للنقاش النظري حول عودة الشعوب العربية إلى التاريخ، من دون أن يفوته الانتباه إلى نقاط الاختلاف بين التجربتين. الشمولية التي حكمت شرق أوروبا كانت ضمن إطار نظري وتاريخي يخص أيام الحرب الباردة، أما أنظمة الاستبداد العربي، بما فيها التي كانت محسوبة على الكتلة الشرقية، فقد كان بقاؤها واستمرارها مطلبين غربيين أيضاً بداعي الحفاظ على الوضع الجيوسياسي للمنطقة العربية.

يستغرق الفصل الأول ما يمكن تسميته مدخلاً نظرياً لأسباب اندلاع الثورة السورية، مع محاولة الإحاطة بمجمل الظروف الممهِّدة للثورة والضاغطة عليها في آن. لكن لا يفوت الكاتب التعريج منذ البداية على القضية الفلسطينية باعتبارها همّاً أساسياً من هموم أبناء المنطقة، ولأنها بخاصة استُخدمت ذريعة من قبل أنظمة الاستبداد لتمرير وجودها القمعي ولعسكرة الدولة، لذا يرى أن الانتفاضة الفلسطينية الأولى، والتي كانت سلمية الطابع تماماً، هي النقيض الأمثل لعسكرة



المجتمع، إنذار قد يكون مبكراً بين دفّتي الكتاب من عسكرة الثورة السورية رداً على عسكرة المجتمع التي قام، ولا يزال يقوم بها النظام.

إذاً تبرز الهواجس مبكرة في النص، غير أنها لا تمنع من إفراد قسم منه بعنوان «في هجاء استقرارهم ومديح فوضانا»، هنا يتعرض الكاتب للمآلات التي تُهَدِّد بها أنظمة الاستبداد في حال سقوطها، وعلى رأسها الفوضى والحرب الأهلية أو الاقتتال الطائفي. يا للهول عندما يقارب الاستبداد جادة الصواب! هكذا يعبّر النص عما قد يحمله تهديد الأنظمة من جدّية ومصداقية، إلا أن الكاتب يحيل الاستقرار الذي تتبجح به الأنظمة المعنية إلى وضع أشبه بالموت السريري، فكرة ربما تكون مركزية ومُلِحّة الآن بسبب عدم وصول دول الربيع العربي إلى حالة من الاستقرار السياسي الفعلي لا الموات الذي كان سائداً من قبل. ففي الواقع قضى الاستبداد على «كل الإرهاصات التي بدأت تلوح بعد إنجاز معظم الدول العربية لاستقلالها عن الكولونيالية الغربية»، وهي، كما يحددها الكتّاب، التقاليد الديموقراطية التي قُضي عليها بالانقلابات العسكرية، وما تلاها من عسكرة للمجتمع ككل، ما أدى أيضاً إلى

تكريس ثقافة راديكالية «تتزيّا بالدين الإسلامي في مواجهة الآخر».

تعود المقاربة بين الاستبداد والأصولية لتلحّ في الفصل الثالث من الكتاب تحت عنوان «تحطيم أبو الهول وتثبيت الصنم السوري، والحرية كخيار»، هنا، في سورية، تبدو الأمور مقلوبة نوعاً ما، أو من الأنسب القول بأن المقاربة فاضحة بين الاستبداد والأصولية. النظام نفسه يقوم بأشنع دور يمكن أن تقوم به أعتى الأصوليات، وبينما تهدِّد إحدى الجماعات السلفية بتدمير تمثال أبي الهول في مصر يقوم النظام فعلاً بتدمير الأوابد الأثرية في سورية، أي أنه يباشر دور الجماعات التي يلوّح بخطرها فيما لو سقط النظام. المقاربة لا تتوقف هنا فحسب، لأن النظام نفسه خلال أربعين عاماً ملأ الشوارع والساحات السورية بصور وتماثيل الرئيس الأب، ومن ثم بصور الرئيس الابن. وبوسع أي متابع ملاحظة أسوأ أنواع التقديس والعبادة لدى مؤيدي النظام الذين يركعون على صور رئيس النظام أو أمام تماثيله، ويعبّرون باعتزاز عن رغبتهم في تقبيل الأرض التي يدوس عليها. إذاً النظام ليس مضاداً في الجوهر للأصولية، بل هو يريد تأبيد أصوليته الخاصة، تلك التي تدمّر التاريخ السابق له وترفع من شأنه فقط إلى مستوى القداسة، أو حتى ما يداني الألوهة بإصراره على أنه باقٍ للأبد.

لا يخفى على الكاتب أن النظام نجح أحياناً في الترويج لروايته في خصوص أنه لا يواجه ثورة، بل يواجه عصابات أصولية، هنا قد يكون من الدوافع المهمة ليفرد الكاتب فصلاً توثيقياً لحوادث مَرَّ بها، أو كان جزءاً من صناعتها. في الفصل الثاني الذي يوثّق فيه جانباً من حوادث الثورة تحتل مدينة السَّلَمِيّة- مدينة الكاتب- حيِّزاً مهماً، كذلك هو

الأمر بالنسبة إلى الشخصيات الثقافية التي يورد ما عانته من اعتقال وتعسُّف أو حملات تشهير، حيث لم يأت اختيار السَّلَمِيّة كمكان لمحض انتماء الكاتب إليها، مثلما كان اختياره للشخصيات الثقافية انتقائياً بغرض تفنيد روايات النظام عن الثورة. السَّلَمِيّة مدينة صغيرة مختلطة طائفية، وهذا حال العديد من المدن المشابهة في سورية إلا أنها تمتاز بتاريخ طويل من معارضة النظام. تعود نسبة معتبرة من أصول أهل السلمية إلى المذهب الإسماعيلي، لكنها كانت من أوائل المدن المنتفضة ضد النظام، الأمر الذي ينفي ما يروّجه الأخير عن كون الثورة سنِّية متعصبة. حاول النظام منذ بدء الثورة عزل المدينة عن الإطار الوطني العام بواسطة أزلامه وشبيحته، وحاول في الآن ذاته إثارة النعرات الطائفية فيها ليخفي انتسابها إلى الثورة، وربما يكون قد ساعده على ذلك ضعف تغطية القنوات الإخبارية الكبرى أو غيابها عما يحدث في المدينة. عبدالله ونوس ومولود محفوض شاعر وطبيب من أبناء المدينة لاقيا الاعتقال مرات والتشهير أيضاً، بما في ذلك التشهير الجنسي على يد أعوان النظام، جزاء على وقوفهما مع الثورة. الكاتب نفسه لم يسلم من الاعتقال بعد حوالي شهرين من مشاركته في أول مظاهرة في المدينة، وبعد الإفراج عنه عاد ليصبح ملاحَقاً من قِبَل المخابرات، بينما في مكان آخر، كما يسرد الكتاب، كانت الكاتبة سمر يزبك تحت ضغوط حملات التشهير نفسها التي لا تتورع عن الافتراء الجنسي، وصولاً إلى اتهام هؤلاء المثقفين العلمانيين بالأصولية والتكفير، وحتى بمحاولة إقامة إمارات سلفية!.

مدينة حماة كان لها أيضاً حضور في هذا السرد ليوميات الثورة، سرد يثبت أن المدينة التي روّج النظام منذ ثلاثة عقود لأصوليتها لم تنتفض إلا بأرقى الوسائل المدنية، ولا تزال ذاكرة الثورة تحتفظ بمشهد أطفالها وهم يقدّمون الورود لرجال المخابرات الذين أطلقوا عليهم النار فيما سمّي آنذاك بـ «جمعة أطفال الحرية».

لعل الفكرة الأساسية التي تطلّ من ثنايا الكتاب كلما لاحت الهواجس المزعجة أو الخطرة هي أن أسوأ ما يمكن أن تواجهه سورية هو بقاء هذا النظام. هذه الفكرة يشدد عليها الكاتب عبدالله أمين الحلاق خصوصاً في الفصل الثالث المُعَنْوَن بـ «في المآلات المحتملة للثورة». هنا أيضاً تطلّ الهواجس التي تحذّر سواءً من التعلق بآمال وردية أو من «المرض بالثورة»، حيث يكون الأخير على شاكلة دفاع المؤيدين الأعمى عن نظامهم.

يأتي الفصل الأخير بمثابة هواجس ومخاوف من طغيان عسكرة الثورة على المتن السلمي لها، بخاصة إن أصبح الجيش الحر أسير المال الأصولي وتوجُّهاته. مخاوف أيضاً من الإخوان المسلمين وطبيعتهم الأيديولوجية الممتنعة على متطلبات الدولة الحديثة، وهي كلها تستند إلى سلوكيات راحت تتسلل إلى المستوى السياسي والعسكري أحياناً. لكن للتأكيد لا يرى الكاتب في فصل أخير مكاناً للمثقف إلا بعيداً عن السلطان، مع الاحتفاظ بحسّه النقدي عندما يكون في موقعه الطبيعي مع الشعب.

مقتطف من كتاب «هواجس الأمل الجريح»

ربيع دمشق، هو الفترة التي لا يزال يذكرها جيداً كل من خاض غمار الأحلام التي كانت تداعب مخيلة السوريين بالانفتاح السياسي والتغيير آنذاك، ووجد السوريون يومها في الصحف اللبنانية البيروتية والصادرة في المهجر مكاناً للتعبير عنهم وعن نواتهم فكرياً وسياسياً، قبل أن يتلقى الربيع الدمشقي ضربته، وليغلق الباب نهائياً ولتبقى الصحافة اللبنانية والعربية التي كانت منبر من لا منبر لهم (أي منبر مثقفي سورية)، من دون طيف ربيع دمشق، باستثناء كتابات جريئة ممن بقي خارج السجن من رموز تلك الفترة، ولتبدأ بالانحسار محاولات سورية جريئة لخلق صحافة سورية معارضة أو على الأقل، متوازنة في الطرح الثقافي والسياسي المتعلّق بالشأن السوري. من تلك المنابر مثلاً جريدة «الدومري» للفنان الكاريكاتوري العالمي علي فرزات، والتي أغلقت وسُحِب آخر عدد منها من الأسواق السورية بعد فترة من صدورها في عام 2001، وصحيفة «قنطرة» التي كان يشرف عليها الكاتب السوري ياسين الحاج صالح وبإمكانيات مادية وتقنية مطبعية متواضعة. توقف ياسين عن إصدارها لأسباب متعددة منها الشخصي ومنها العام المتعلق بمآل سورية بعد العودة القسرية إلى الشتاء. واليوم، يتبدى أنه من باب الهزالة والاستخفاف بالمسار التاريخي لأنظمة الاستبداد العربية عدم ربط تلك الفترة من بداية هذا القرن، بما نال علي فرزات قبل حوالي ثلاثة أشهر من اعتداء عليه في ساحة الأمويين وتكسير أصابعه، في الوقت الذي يغيب فيه ياسين الحاج صالح عن الأنظار نهائياً من باب الحذر الضروري وتقليل احتمالات أن تناله حزمة الإصلاحات الموعودة بمكروه. هذا المكروه قد يستدعيه الموقف من السلطة والجهر بالحقيقة في مواجهة التضليل والديماغوجية التي يتفنن النظام ومؤيدوه في صناعتها وبثّها. أي باختصار، يمكن ربط مقالات ياسين المنشورة في الصحافة «غير السورية طبعاً»، وبين تخفّيه واستغنائه حتى عن هاتفه الشخصي، كما حال علي فرزات الذي اعتُدِي عليه رمزياً عبر إغلاق جريدته قبل حوالي عشر سنوات، وجسدياً مؤخراً بتهمة قول الحقيقة وتمثيلها رسومات معبِّرة عن واقع الحال في سورية. ينسحب هذان المثالان: علي فرزات وياسين الحاج صالح على كل مثقف سوري أو عربي يقف في مواجهة السلطة والأنظمة العربية الحاكمة، ويسمي الأشياء بمسمياتها الحقيقية.

ملك يرتدي النظارة السوداء

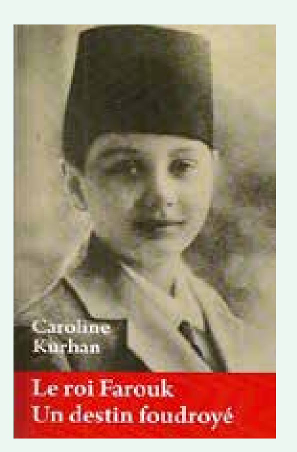
أوراس زيباوي



«الملك فاروق، مصير صاعق»، عنوان كتاب جديد صدر بالفرنسية عن دار «ريفنوف» في باريس للمؤرخة والأكاديمية الفرنسية كارولين غوتييه كورهان المعروفة بتخصصها في مرحلة حكم سلالة محمد علي في مصر التي امتدت من عام 1805 حتى عام 1952. عاشت المؤلفة في مصر سنوات طويلة حيث عملت مسؤولة عن قسم التراث الثقافي في جامعة سنغور في مدينة الإسكندرية، وهي، إلى ذلك، متزوجة من الأستاذ الجامعي علي كورهان المتحدّر من أسرة محمد علي من ناحية والدته.

يؤرّخ الكتاب، وبأسلوب واضح وسلس، سيرة الملك فاروق. ومن خلاله لتاريخ أسرة محمد علي. وبحسب المؤلفة، غرقت أخبار هذه الأسرة في النسيان في فرنسا، حتى أنّ الكتب الصادرة حولها قليلة، ولا تقدم رؤية متكاملة عنها. فالمراجع الفرنسية الهامة والموثّقة قديمة وترجع إلى مطلع القرن العشرين وقد كتبت بطلب من الملك فؤاد نفسه، والد الملك فاروق. من هذه الكتب كتاب المؤرّخ جورج دوان الذي يتناول حياة الخديوي إسماعيل وتجربته. ولقد استعانت المؤلفة بنصوص الرحالة الفرنسيين الذين زاروا مصر في تلك المرحلة، وكتبوا عنها. وكان العديد منهم تعرّف بالعائلة المالكة عن قرب وقدم وصفاً دقيقاً عن عاداتها وعن أسلوب حياة الأمراء والأميرات فيها.

في كتابتها لسيرة الملك فاروق تعود المؤلفة إلى نشأة أسرة محمد علي. ومن الأمور التي تشير إليها أنها من أصول أناضولية وليست ألبانية كما شاع في الكتب، وأنّ الحديث عن أصولها الألبانية بدأ في عصر فؤاد الذي عاش في إيطاليا قبل استقراره في مصر، وكان يطمح



قبل أن يتربّع على العرش المصري أن يصبح ملكاً على ألبانيا التي حصلت على استقلالها بعد اندلاع حرب البلقان.

تميزت العلاقات بين أفراد الأسرة الواحدة منذ عصر المؤسس محمد علي بخلافاتها الحادة، وكان لهذا الصراع على السلطة أثر هام على نشأة فاروق الذي أمضى طفولته في «قفص ذهبي» في قصر القبّة معزولاً مع شقيقاته لا يختلط بأفراد عائلته الكبيرة، وذلك بحسب رغبة والده الذي كان على حذر دائم من أقربائه. عند تولّيه العرش بعد وفاة والده.

كان الملك فاروق «شاباً مصرياً وسيماً»، وكان عربيّ اللسان بعكس والده الملك فؤاد، كما كان يملك العديد من الصفات الإنسانية والوطنية التي جعلته محبوباً من شعبه وأهّلته لأن يكون «من الملوك الكبار»، على حدّ تعبير المؤرخة التي تناولت أيضاً مشاريعه الإصلاحية في المجالين الاجتماعي والاقتصادي، وصراعه مع الإنكليز ومحاولته التحرر من سلطتهم، وهو بذل كل ما في وسعه حتى لا يكون إلى جانبهم عند اندلاع الحرب العالمية الثانية عام 1939. لكن الأمور لن تجري بحسب طموحاته. كان في العشرين من عمره، ولم يتمكن من الإمساك بملفّ الصراع الفرنسي-الإنكليزي الحاد، كما أنّ بقاء مصر على الحياد في زمن الحرب كان أمراً غير ممكن بسبب موقعها الاستراتيجي.

من الأمور التي تتوقف عندها المؤلفة وتعتبرها نقطة تحول أساسية في حياة الملك فاروق الحادثة التي حصلت له عام 1943 عندما اصطدمت سيارته المرسيدس التي أهداه إياها الزعيم الألماني هتلر. وكان يقودها بنفسه بسرعة كبيرة بسيارة عسكرية إنكليزية عند الساعة الثالثة صباحاً. كادت هذه الحادثة المعروفة بحادثة القصاصين أن تودي بحياته. وكان وقتها في الثالثة والعشرين من عمره. ومنذ ذلك التاريخ صار بديناً، وتحوّلت طباعه تماماً حتى أنّ أحد المقربين منه عبّر عن صدمته بقوله إن الإنكليز اختطفوه، ووضعوا مكانه شخصاً يشبهه ليبعدوه عن الحكم لأنه كان على خلاف معهم، ولم يكن دمية في أيديهم. وتبيّن المؤلفة في الكتاب الانحرافات الخطيرة التي طرأت على تصرفاته والتي صارت واضحة للجميع بعد مرور أكثر من عام على الحادثة. وفي هنا الإطار، فهي تشبّهه بملك إنكلترا هنري الثامن الذي تعرّض هو أيضاً لحادثة أثّرت على دماغه (كان ذلك عام 1536)، وتحوّل على إثرها إلى شخص طاغ وشديد العنف، كما أنه صار بديناً، وجاوز وزنه المئة وثلاثين كيلوغراماً.

لقد بدّلت حادثة عام 1943 مستقبل الملك فاروق، وهيّأت لسقوطه السياسي ولموته المبكّر، فبعد أن كان محبوباً، ويتمتع بشعبية كبيرة أمسى - وبصورة تدريجية - عبئاً على الدولة والأسرة المالكة التي كانت ترغب في عزله ودفعه إلى التخلّي عن العرش،

لكنها فشلت في ذلك بسبب خلافاتها الدائمة.

في فترة ما، لم يعد الملك قادراً على التحكم بتصرفاته، ومن الأمثلة التي ترد في الكتاب والتي تعكس فقدانه لتوازنه، قيامه في إحدى المرات برمي مكعبات الثلج على صدور الأميرات في حفل استقبال رسمي. ومما زاد من سوء حالته النفسية، تخلّي والدته عنه وطلاقه من الملكة فريدة. كما أنّ الشعب المصري لم ينظر بعين الرضا إلى زواجه للمرة الثانية من ناريمان صادق عام 1951. وقد ساهمت مغامراته النسائية الكثيرة، وكانت إحداها مع الممثلة المعروفة كاميليا، في تكريس صورته بصفته «ملك النساء» و«غولاً جنسياً».

منذ عام 1945 صار يرتدي نظارات سوداء، وفقد وجهه كل تعبير، وبدا كأنه قد فارق الحياة فأصبح يدمن على شرب الليموناضة الحاوية على كميات كبيرة من السكر، لكنه لم يكن يتناول أبداً المشروبات الكحولية بعكس الفكرة الشائعة. من هنا فإن نهايته كانت متوقعة ونتيجة حتمية لتردّي أوضاعه على جميع الأصعدة. يشير الكتاب إلى أن أفراداً من العائلة المالكة قاموا بإنجاز فيلم تنبأوا فيه بالانقلاب الذي أنهى حكمه قبل أشهر من وقوعه وكان بعنوان «نفط ورمال» وهو من إخراج زوج الأميرة فايزة، شقيقة الملك.

الفصل الأخير من الكتاب مخصص لسقوط الملك وغربته التي استمرت من عام 1952 حتى وفاته عام 1965 في أحد مطاعم روما، وهو في الثالثة والأربعين من عمره، وكان برفقة امرأة تدعى آنا ماريا غاتي، وكانت حلاّقة في الثانية والعشرين من عمرها.

صفحة من الكتاب
«يسقط فاروق .. تحيا الملكة»

بدءاً من العام 1948، أخذ الملك يعاني من تغيّرات على المستويين الشخصي والسياسي، بل ويمكن القول إنّ زمن القطيعة بدأ في تلك المرحلة.

في السابع عشر من شهر نوفمبر عام 1948، أعلن طلاقه للملكة فريدة مردّداً العبارة التقليدية: «أنت طالق»، ثلاث مرات. تخرج الملكة فريدة من حياة الملك والبلاط. حينها ورد في إحدى الصحف التحليل التالي: «عندما انفصل الملك عن الملكة كان قد قرّر الانفصال عن مصر أيضاً.. والأمل الكبير الذي محضه أيّاه الشعب تبدّد بصورة نهائية».

لقد انتقد الشعب المصري الملك فاروق لأنه أقدم على هذا الطلاق، والنساء المصريات رأين فيه «تهديداً لاستقرار الحياة العائلية المسلمة وبالأخص الموقع المتميّز الذي كانت تتمتع به الزوجة الأولى التي لها أبناء». كانت النظرة سلبية لذلك الطلاق حتى أنّ شعارات ظهرت للمرة الأولى ومنها على سبيل المثال: «ليسقط فاروق»، «تحيا الملكة فريدة»... كانت هذه الملكة تتمتع بشعبية كبيرة حافظت عليها طوال حياتها، شعبية متزايدة في موازاة لا شعبية الملك، وهذا ما جعل عائلته بأكملها تعيش حالة من القلق، وكانت شاهداً على التيه الذي أصابه وعلى ضعف قراراته في تلك السنوات المفصلية من تاريخ مصر. هكذا اتفق الجميع آنذاك على أنّ الملك مريض وتبادلوا في ما بينهم نصائح سرية وصلت إلى حدّ إقرار إبعاده عن السلطة. وتمّت صياغة نص يطالب بذلك، وكان من المفترض أن يوقّع عليه الجميع. غير أن المفاجأة بدت حين رفض عم الملك الأمير محمد علي توفيق التوقيع لأنه، حسب رأيه، لم يكن أوّل الموقّعين. ولهذا السبب أخذت الملكيّة تترنّح أكثر فأكثر باتجاه مصيرها المأساوي.

الملك فاروق يتزوج ثانيةً في السادس من شهر مايو 1951 من ناريمان صادق، ابنة أحد أعيان مصر، ولقد خطفها من درب الشخصية المعروفة زكي هاشم. تعليقاً على هذا الزواج وضعت بعض الصحف الأميركية العنوان التالي: «قرصنة الحب». أما الخطوبة فكانت قد أُعلنت في الحادي عشر من شهر فبراير عام 1951 المصادف ذكرى ميلاد الملك. وللاحتفال بهذه المناسبة تمّ توزيع ألوف وجبات الطعام على فقراء القاهرة والإسكندرية، كما تمّ توزيع بعض الأراضي الزراعية على فلاحين لا يملكون أرضاً. كان الزواج باذخاً، لكنه جرى في أجواء قاتمة. وجاءت التهاني من العالم أجمع. رئيس الولايات المتحدة ترومان قدّم أربع أوان من الكريستال، أما ستالين فأهدى مكتباً صغيراً مطعّماً بالحجارة الثمينة.

غير أنّ أمراء العائلة المالكة والمسؤولين المحيطين بالملك فاروق راحوا ينتقدون أكثر فأكثر طلاقه وإقباله على الزواج مرّة ثانية. الشعب المصري هو أيضاً كان معارضاً لهذا الزواج، وظلّت الملكة فريدة تحتلّ موقعاً كبيراً في قلوبهم. وضاعف من حالة الرفض هذه أنّ الملك اختار فتاة شابة كانت على ارتباط بشاب آخر. على أيّ حال، الصحافة المصرية لم ترحم الملكة الجديدة خاصة أن أخوات الملك كنّ أكثر جمالاً بكثير منها.

أهواء الملك وفضائحه أثارت الكثير من القرف واليأس عند المصريين. إحدى صحف القاهرة رسمت صورة للملك عام 1951 تحت عنوان: من هو؟ : هل هو فطن ذكي، أم إنه رجل أبله؟ لا نعرف الجواب، لأنه إذا كان يمتلك أحياناً عبقرية الذكاء، فإنّ تصرفاته تنمّ عن شخص مجنون. في ملامح وجهه تنعكس البراءة، ونظراته تشي بالإجرام. هل هو صالح؟ هل هو جبان؟... نخاله يرى، وفي الوقت نفسه يبدو أعمى. إنه على قيد الحياة، ونظنّه، أحياناً، متوفّياً. وهو في السماء والجحيم في آن واحد».

بالنسبة إلى عائلته وأصدقائه، كان الملك رجلاً ينهشه المرض ويدمّره، أمّا الشعب المصري فكان ينظر إليه بصفته ماجناً وفاسقاً ومن أكبر اللصوص.

استيراد المجازات وتصدير الاستعارات بين الشاعر ومترجمه

سعيد بوكرامي

وقع اختيار المترجم المغربي الدكتور سعيد بنعبد الواحد، أستاذ اللغتين البرتغالية والإسبانية في كلية بنمسيك بالدار البيضاء على منتخبات من أشعاره الشاعر البرتغالي نونو جوديس تمتد من 1972 إلى 2010.وصدرت تحت عنوان «منهل الصور».

هي إذن قصائد مختارة بتنسيق مع الشاعر نفسه الذي حضر إلى معرض الكتاب بالدارالبيضاء مساء السبت 6 أبريل 2013 لتقديم أشعاره المترجمة إلى العربية بكفاءة عالية وجدّية وذكاء تجعل من سعيد بنعبد الواحد أهم مترجم عربي من اللغة البرتغالية وإليها.

يعتبر الشاعر نونو جوديس من أهم الأصوات الشعرية في الأدب البرتغالي الحديث. يكتب القصيدة بروح الشاعر المتأمِّل في أدوات اشتغاله، إذ يتحدث عن الكلمة والقصيدة والإيقاع ومكوِّنات أخرى من مكوّنات الإبداع الشعري، كما يتطرق إلى مواضيع مختلفة تتراوح بين القضايا الإنسانية الكبرى، كالحب والموت، والاهتمامات الفلسفية والشعرية، التي يشتغل عليها كذلك في كتاباته النثرية ومقالاته التحليلية.

ولد الشاعر سنة 1949 في ألغارف بمكسويرا غراندي. وفي هذه القرية الصغيرة بجنوب البرتغال يعترف الشاعر أنه أصيب بفيروس الشعر.

يتحدث الشاعر عن مفهومه للقصيدة قائلاً: «...لقد تمكنت من استيعاب الآثار القوية للقصيدة، والإرادة غير المنظمة، وروح الابداع القلقة... من جهة أخرى، هذا الأمر له علاقة بنوع من النزوع المضيء لصورة معينة تحدثها أية قصيدة، مادية كانت أم مجردة، في من يقرؤها. إننا نرى يومياً الشيء، نفس المناظر نفسها، الوجوه نفسها. وما يحدث هو أنه، بعد قراءة قصيدة تتحدث عن كل هذا، تغيِّر القراءة نظرتنا لذلك الشيء، لتلك المناظر، أو تلك الوجوه. إن الصابون الذي أغسل به يدي كل يوم، بعد قراءة قصيدة الشاعر بونج، يحمل بداخله كلمات بونج. والبحيرة التي نراها، عندما نتذكر قصيدة لامارتين، تصبح ذات كآبة تغلفها غيوم حبّ ضاع في لقاء لن يكتب له أن يكون ثانية. والوجوه التي نصادفها، في مترو الأنفاق، هي مثل الأوراق المتساقطة في القصيدة الصورية للشاعر إزرا باوند. من البديهي أنه، كي نحس بالقصيدة، يجب أن نتوافر على قدرة التجربة والذاكرة التي تسمح لنا بالتماهي مع كلمات الشاعر. لكن، فوق ذلك، وفي كثير من الأحيان، فإن ما تقوله لنا القصيدة هو ما كنا نعرفه دائماً، دون أن نتمكّن من التعبير عنه قط).



يميل الشاعر نونو جوديس في قصائده إلى التعبير القوي عن الأحاسيس، فهي أكثر جوّانية، لكنها تتبلور بكثافة لغوية تعبر من خلال الشاعر وتعدده المرجعي إلى قارئ نمونجي لا مفرّ له من امتصاص محتمل لروح الإبداع القلقة.

يقول الشاعر في قصيدة «مسار» التي تعود إلى ديوانه الأول «مفهوم القصيدة»

يتعلق الأمر بسرد الوقائع. ولدت وسط البكاء
غير المنقطع للغزالات وعتمة الرغبة الأدرياتيكية.
سيدتي، ذات اللبدة المنحوتة في غضب
أكتوبر، تنبأت بندمي الناضج على الشاطئ العقيم
لفاكهة كئيبة. لقد أسنت في جسدي ذاكرة طفولة
صوتية. لن أرى ثانية، في أدراج رصيف الميناء، بالكلمات المسرنمة
لمرتجل اللاطمأنينة. لن أعود إلى الضفاف المعتمة للوحشة الهائجة.

في هذا الديوان الأول لنونو جوديس نجد تنويعات على السيرة الذاتية والإبداعية. نجد منشأ التكوين بين الواقع والأحلام. وتشكّل البدايات بين الحياة والقصيدة. أما في ديوان «نظرية الاحساس العامة» نقرأ من قصيدة «الشاعر».

إنه يشتغل حالياً في الاستيراد والتصدير
يستورد المجازات، ويصدِّر الاستعارات.
يمكن أن يمتهن عملاً حرّاً،
مثل أولئك الذين يملأون دفاتر ذات أوراق
زرقاء بأرقام مدينة وأخرى دائنة.
فعلاً، ما يحتاجه هي الكلمات،
وما يزيد عن حاجته تلك الجمل
التي تأتيه عندما يستند إلى الزجاج،
شتاءً، والمطر يهطل في الجهة الأخرى.
فيفكّر، حينئذ، أنه يمكن أن
يستورد الشمس، ويصدِّر السُّحُب.
يمكن أن يكون واحداً من تجّار الطقس.
لكن، بشكل ما، لا يختلف عمله عن عمل نحّات الحركة.
يجرح، بحجر اللحظة، ما يمضي نحو الخلود،
ويعلِّق الفعل الحالم بالمساء،
ويثبت، في صلابة الليل، خفقان الأجنحة،
والزرقة، والانقطاع الحصيف للموت.

وفي ديوانه الأخير «دليل المفاهيم الأولية» الصادر عام 2010 نقرأ الهاجس الأنطولوجي نفسه لإثبات العلاقة بين الكينونة والإبداع. والنزوع نفسه لإيجاد معادلة لا تفضي إلى الخسران بين الشاعر وقصيدته:

استعن بالقصيدة لوضع استراتيجية
من أجل البقاء على خارطة الحياة.
استعمل عدة الصورة، واعلم أنها
ستعطيك مفاتيح موارد روحك.
تجنَّب التوحُّل في الكآبة،
وأَوْقِدْ نوراً يأتِكَ بصباح
مستقبلي عندما يشرف وقتك على النفاذ.
لو اضطررت لتعويض الأحاسيس المتعبة،
فضع من جديد الرغبة على لوحة مفاتيح الجسد،
وانقش المعاني في كل كلمة جديدة.
لن تحتاج للتحكُّم في كل شروط النظام:
سرْ قُدُماً وأنت تنظر عبر المرآة العاكسة للذاكرة،
باحثاً عما يسعفك لتجاوز الحصار.
اختر لنفسك مساحة مسطّحة:
ودَعْ بصرك ينزلق عبر مرفأ الرود،
حتى يدفع تيار الأحاسيس نحو المصب.
تأكَّد، حينئذ، أن كل الخيارات بين يديك:
واكشف عن تاريخ وساعة تحوُّل الحلم إلى واقع،
كي تتطابق القصيدة والحياة».

إن الصدق في الإبداع كان هدفاً سامياً في تجربة الشاعر البرتغالي نونو جوديس، وعَبَّرَ عنه في مختلف مراحله الشعرية، التي قدمها المترجم في «منهل الصور».
هذه الأنطولوجيا صدرت عن دار التوحيدي في حلّة أنيقة تتخلَّلها لوحات فنية وباللغتين البرتغالية والعربية، وفي 148 صفحة.

صدر كتابها بالفرنسية قبل العربية

مقدمة التليفزيون السوري «منفيّة»

صدر مؤخراً عن دار النشر الفرنسية ميشيل لافون، كتاب - شهادة لعلا عباس المقدّمة الشهيرة في التليفزيون السوري الرسمي تحت عنوان «منفيّة» (ترجمة إلياس ملقي). عباس التي قدّمت استقالتها رسمياً من تليفزيون النظام - بعد عشر سنوات- عبر صفحتها على موقع التواصل الاجتماعي الشهير الفيس بوك في شهر تموز عام 2012، تعيش حالياً في باريس، من بعد أن وصلتها تهديدات بالقتل نتيجةً لانضمامها إلى صفوف المعارضة وانحيازها التام إلى الثورة السورية.

وقد بثّت قناة العربية مساء السابع والعشرين من تموز/يوليو العام المنصرم شريط فيديو لانشقاق علا عباس، اتهمت فيه النظام السوري بقتل الشعب السوري. تقول عباس «ها قد مضى أربعون عاماً ونحن في انتظار تحقيق المواطنة، بينما النظام يسعى لحرماننا من ذلك، ويمنعنا من الوصول إلى دولة القانون والتمتع بالحرية... ها قد مضى أربعون خريفاً والنظام يندسّ في إنسانيتنا، ويبذل ما في وسعه من أجل القضاء علينا. اليوم يلجأ النظام إلى مختلف الوسائل الديكتاتورية كي يوقظ الوحشية بين الطوائف والأديان».

تشرح عباس أثر عملها كمقدّمة تليفزيونية إذ تقول: «نحن نساهم في سحق أجساد المدنيين السوريين عبر وقوفنا إلى جانب النظام، ونساهم أيضاً في قتل الأرواح السورية... نحن جميعاً قتلة بما فيهم أنا».

تحاذر عبّاس أن تقدّم نفسها في الكتاب باعتبارها ضحيةً أو بطلة مقنّعة، بل تفضل أن تظهر باعتبارها امرأة حرّة قررت عدم السكوت ودفع ثمن موقفها. فقد كانت عباس تتمتع بحياة مريحة يوفّرها عملها في التليفزيون الرسمي من جهة وتحدُّرها من طائفة الرئيس من جهة ثانية، لكنها قررت ترك كل شيء وراءها: عائلتها ووطنها لئلا يلتصق بها عار تأييد نظام الأسد وفق تعبيرها: «كنت أظن أنني أمتلك كل شيء، لكن ثمة لحظات في الحياة تصدمنا بشكل كلي، في لحظات كهذه نحسّ بأننا لا نملك أي شيء، هذا ما حصل لي في بداية الثورة».

وتشرح عباس السبب في «تأخُّرها» في الانضمام إلى المعارضة من خلال كلمة واحدة: «الخوف»، إذ كانت خائفةً من انتقام النظام منها وإلحاق الأذى بها وبعائلتها. وهي لا تجامل في كتابها ألبتة، بل تضع نفسها عاريةً، وتسرد لنا عن هذه الآلة الجهنمية المسماة الإعلام السوري «كان من المستحيل بالنسبة لي أن أستمر في خدمة هذه البروباغاندا، وأن أبقى صامتة تجاه الدم المسفوك».

تستنكر علا اليوم الطريقة التي يعمل بها الإعلام السوري، وتكشف في كتابها «كواليس العمل الإعلامي»، وتقول إنه وثيق الصلة بالمخابرات السورية، فتروي كيف كان يتمّ استبدال مفردات بأخرى، لم يكن مسموحاً ألبتة استعمال مفردة مظاهرات، وكانت تُستبدل بمفردة «تجمُّع»، وبالطبع لا تستعمل مفردة «الثورة» بل «الأزمة»، وهكذا. وتوضِّح في كتابها كيف لم يكن بمقدور الصحافيين السوريين العمل بحريةٍ إطلاقاً في ظل نظام الأسد، وتؤكد أن الأمور غدت اليوم أشدّ خطورةً. وتخبر في شهادتها أيضاً، عن بداية علاقاتها واتصالها ببعض المعارضين السوريين، وكيف كان ذلك يتمّ سراً وفي الخفاء.

تركّز علا في كتابها على أهمية انشقاق رئيس الوزراء السابق رياض حجاب وتقول إنه يمثل «هجوماً آخر ضد بشار الأسد». وتشجّع أصحاب المناصب الرفيعة كي يحنوا حذوه: «هذه بداية نهاية نظام بشار الأسد»، وتؤكد أن انهيار الحكومة الثانية منذ بدء الثورة يمثل بالنسبة لها منعطفاً حقيقياً، ويثبت إن ثورة الشعب لا يمكن إيقافها، وأن نهاية الأسد قريبة».

ينضم كتاب عباس هنا إلى طائفة الكتب- الشهادات التي تنحاز إلى الثورة السورية، وتعارض نظام الأسد، وتخاطب القارئ الغربي.

الكرنفال والحلم في رواية «مَحَلّك سِرْ»

هويدا صالح



«إن الهوس الكرنفالي بصخبه ومرحه وتطاير أفكاره وسرعة بديهته وطاقته العارمة التي لا تهدأ لم يعد يظهر، وإذا تبدّى يكون نادراً وتشوبه القتامة». هنا المعنى هو ما أرادت سمر نور أن توصله للقارئ عبر فصول روايتها «محلك سِرْ» (دار النسيم بالقاهرة). روح كرنفالية تحولت إلى قتامة تحاول سمر نور أن تستجلي أسباب قتامتها من خلال سيرة فتاتين صغيرتين تتبعت حياتهما في المكان. وتحاول أن تكتب سِيرة المكان والزمان وهي تتبع حياة لمى وصوفي: «حين ملَّتْ من الاحتفال المنقول من الأستاد مباشرة.. سرحت في عالمها الخاص، مع أنقاض هدية أبيها الجديدة، لعبة السيارة التي تحولت إلى ركام وبقايا معدنية وبلاستيكية».

تفتتح الكاتبة السرد بصوت الراوي العليم من لحظات الطفولة للصديقتين، لكن السرد لا يسير في زمن خطي، بل يستعير الراوي العليم منطق الحلم الذي لا يحدّه زمان ولا مكان، فتتشظى لحظات ذاكرة الراوي العليم، فيقفز قفزات رجوعاً وإياباً في الزمان والمكان لا ليصور لنا حياة طفلتين وصلتا إلى سن الثلاثين فقط، بل ليصور لنا حياة مصر كلها في عقود ثلاثة كان فيها المشهد الاجتماعي والسياسي كله «محلّك سِرْ» رسمت لنا الكاتبة الخلفية الزمنية للأحداث عند لحظة اغتيال «السادات»، وسارت بنا دون أن تقدّم لنا أحداثاً عظيمة طوال ثلاثين عاماً، اللهم حدث سقوط بغداد ومظاهرات المصريين في ميدان التحرير عام 2003، لنصل معها إلى قبيل ثورة يناير عام 2011.

الكرنفالية ذاتها التي استعارتها من مقال لمحمد المخزنجي، كانت وسيلتها الفنية للبناء الجمالي للرواية، فقد استعارت الكرنفالية لتقدم لنا أصواتا بوليفونية متعددة، فلم يكن الصوت المهيمن على السرد هو صوت الراوي العليمَ فقط، بل عددت لنا الأصوات السردية لتكشف لنا كل أجزاء المشهد من زوايا مختلفة، فالراوي العليم الذي رافقنا معظم فصول الرواية يفسح المجال لصوت المؤلف الضمني في فصل «هواجس إيشارب صغير» ليحدثنا عن ذاكرة الفتاتين اللتين تنتقيان لحظات معينة من الناكرة وتغفلان بعض اللحظات، فنرى المؤلف الضمني يحاول أن يتمرَّد على الراوي العليم وعلى المؤلفة الحقيقية، ويعلن لنا أنه مستعدّ للاستقلال عنهما، ليكشف لنا عما غفلا عنه من لحظات في حياة الفتاتين: «لَمَى وصوفي تقودانني للجنون، تصران على اختيار دور ثانوي لي لأكون مجرد راوٍ وسيط بين أفكارهما. تكتفيان بدوري كوسيلة عرض لتصورهما في لعبة مراجعة الوعي».



تؤرِّخ الرواية لفترة زمنية على المستوى الاجتماعي والاقتصادي من تاريخ مصر، وهى فترة الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي، كما تؤرِّخ للمكان الذى تدور فيه الأحداث، وترصد حالات الحزن والفقد، فقد على كل المستويات: فقد الأب الذي مَثَّل الوجع الأكبر بالنسبة للمى التي تواصل الغوص داخل شجونها، أو فقد صوفي للتواصل مع محيطها.

تعدّ رواية «محلك سِرْ» صرخة مكتومة في وجه التهميش والإقصاء والعنصرية بشتى تجلياتها، فصوفي الطفلة القروية السمراء حين تأتي إلى المدينة تتعرَّض للتهميش والدونية، كذلك نرى شخصية سيد المجنون الذي يعاني بسبب خيانة أخوته له تتعاطف معه ذاكرة لمى التي تمنَّت وهي صغيرة أن تصير مجنونة مثله. كما تكشف الرواية المسكوت عنه في علاقة النساء بأجسادهن، فالزمن الذي تطرحه الرواية شهد تنامي المد الديني الذي مارس قهراً على النساء وفرض الحجاب عليهن. تطرح الكاتبة ذلك من خلال علاقة لمى وصوفي بمريم وصديقاتها اللاتي يفرضن الحجاب على البنتين.

تفيد سمر نور في نصها من التقنيات السينمائية من تقطيع المشاهد وعمل مونتاج لها. وساعدها على هذا المونتاج تقنية الحلم، ولم تحضر السينما فقط عبر تقنيات التقطيع فقط، بل جاءت السينما واضحة في استخدام مصطلحاتها من قبيل «ليل داخلي» «نهار خارجي» وغير ذلك.

تتضمن الرواية نصاً آخر يقف موازياً للنص السردي في رواية «محلّك سِرْ»، وهو النص التشكيلي المصاحب للرواية، فقد ضمت الرواية لوحات تشكيلية بالأبيض والأسود بريشة الفنانة حنان محفوظ. يتوازى النص التشكيلي مع النص السردي ، فهو يعتبر امتداداً للنص السردي، ويقدِّم رؤى متوازية معه.

القصة العربية الخلاسية!

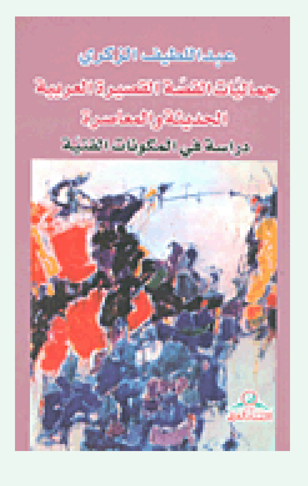
أنيس الرافعي

أهي مصادفة أن يخصص ناقدان مغربيان رصينان مؤلفيهما الجديدين لتسليط الضوء على منجز القصة العربية الموسومة بـ «المحدثة»، أم أن هذا الاختيار أملته معطيات كمية وفنية «موضوعية» دفعتهما لتناوله بالدرس والتمحيص عبر منهجين مختلفين.

فقد أصدر الناقد إبراهيم الحجري كتابه «القصة العربية الجديدة : مقاربة تحليلية» (دار النايا ومحاكاة، سورية، 2013)، وجرّب بين دفتيه تحليلاً موضوعاتياً لكيفية تشكّل بنيات عدد كبير من النصوص القصصية العربية الجديدة من شتى الجغرافيات، تلك التي تراهن على عناصر مغايرة للمتعارف عليه، وتطرح قضايا الإنسان في تمثُّلاته الحالية حول الزمان والمكان والعالم المؤطّر لها.

وفقاً للباحث فإن قيمة دراسة الإبداع، ومنه القصة القصيرة، لا تكمن فقط في اكتشاف جماليات الأسلوب السردي وتحوّلاته، ومدى استفادته من «النظائر الكونية العليا»، بل في مراهنته على خلق أجواء الاستمتاع والمرح في نفوس القراء، وكذا في الوقوف على نوع الإنسان الذي يفكر فيه القاص من خلال الكتابة لأن «البشر ليسوا هم ما يظهرون عليه من سمات فيزيقية، بل هم ما يفكرون فيه من أسئلة وانتقالات ومعايير قيمية تتحول بحكم نسبيتها».

فعبر خمسة مفاصل كبرى تناول فيها إبراهيم الحجري أسئلة الكتابة وأشكال التجديد وموضوعات النص القصصي والتناص والمرجعيات وظاهرة القصة المينيمالية، خلص إلى ظهور جيل جديد من القصّاصين العرب يحملون رؤى جديدة وأفكاراً مغايرة، جيل مسلح بأساليب مختلفة لما كان سائداً في السابق، وهي تغيرات أفرزها العصر، حيث انهارت القيم الكبرى المؤسسة للعنصر البشري الذي راح يتقزم يوماً عن يوم في أفق مبتكرات الثورة التكنولوجية الهائلة، وما نجم عنها من أخلاق وسلوكيات جديدة همّشت دور البشر مقابل تنامي دور الآلة، وأمام ما يفرضه العصر من إيقاع لاهث ومتسارع، ظهرت موجة «القصة القصيرة جداً» كأفق نصي مختزل عصف بأقانيم وتقاليد الكتابة القصصية مفرزاً أدبيات جديدة في القراءة والنقد والإنتاج.





أما الناقد عبد اللطيف الزكري فقد أصدر كتاباً جديداً «جماليات القصة القصيرة العربية الحديثة والمعاصرة : دراسة في المكونات الفنية» (دار الانتشار العربي، بيروت، 2013)، أفرد متنه لاستقصاء جماليات القصة القصيرة، منطلقاً من تصوُّر عام مفاده أن هذا الجنس في تربته العربية عرف خلال العقود الأخيرة أشكالاً من الكتابة، لها خصوصيتها البنائية الجمالية، ولهذه الغاية سعى إلى وضع أسس وأطر نقدية تنفذ إلى جوهر النصوص، وتصنفها من قلب الكتابة لا من خارجها. وفقاً للمنهج الجمالي قسّم كتابه إلى بابين كبيرين : الأول : «جمالية التقليد» التي ارتبطت بنشأة القصة القصيرة العربية الحديثة، ثم بمرحلتها التأصيلية. أما الباب الثاني «جمالية التحديث»، وهي المرحلة التالية للتأصيل بعد ظهور «قوى المعارضة القصصية» ونزعة «التمرد على عروض القصة»، فانبثقت جماليات جديدة، اكتست لبوس الواقعية الجديدة أو الرمزية أو التجريب أو «القصة / القصيدة» أو اللامعقول أو العبث أو السريالية.

تتجسد أهمية المؤلّفين في إحالتهما إلى ما مَسّ القصة العربية من رجّات فنية وانفتاحات على حواريات من مجالات أخرى. فكما هو معلوم، انتقلت القصة العربية من محطة «تداخل الأنواع» إلى مرحلة «حوارية الفنون»، فأضحى الجنس القصصي مجالاً خصباً للانفتاح والتصادي والتناذ مع خطابات وأساليب تعبيرية أخرى .

وقد تم توظيف هذه العلائق بوصفها فعلاً «انتهاكياً» داخل شعرية المتخيَّل، بالاعتماد على شروط تبالغية وحيل فنية. كان له بالغ الأثر على هوية القصة، التي غدت «استوائية في موضوعاتها وخلاسية في شكلها».

قصائد شخصية

رولا حسن

بدايةً يُشكِّل عنوان المجموعة الثانية للشاعر مازن الخطيب، الصادرة 2013 في اللاذقية مدخلاً فنياً إلى تركيبة القصائد وتشكيلها، حيث يكمل في هذه المجموعة كتابة القصيدة التي تحاول تلمُّس الواقع بأدواتها الخاصة، لينتج نصاً قد يبدو للوهلة الأولى موغلاً في بساطته، لكنه في الحقيقة يكتز عمقاً يمنحه تلك الأحقية بالوجود كنص مختلف.

ولأن القصيدة الجديدة هي إحدى صور الواقع، أو لِنَقُلْ وبشكل أوضح، عليها أن تكون إحدى صوره التي إن لم نلمحها تمرّ في القصيدة، فالأمر، وبلا شك، سوف يعيد القصيدة إلى أماكن أخرى كانت قد نزحت منها ومنذ زمن بعيد.

في قصيدة مازن لا وجود لقضايا كبرى، ولا وجود لشاعر راءٍ، ثمة عالم صغير وبسيط هو صورة مصغَّرة عن وطن، وعالم يحكي الشاعر تفاصيله وحكاياه. العالم صار ذات الشاعر التي تعكس كمرآة كل ما يحيط به بكل قسوته وبكل حنانه.ويمكن القول إن نص مازن غير معني بالقضايا الكبرى، وفي الوقت نفسه ليست التفاصيل اليومية معبراً إلى حالة كونية. إنه يحاول أنسنة النص الشعري. يمكن القول إنه ثمة شعرية جديدة يمكن أن نلمحها تركز على كل ما هو غير شعري، وهو اختيار صعب.

«أخي في البلاد /أخي في مقعد البولمان /أخي في الراتب المقطوع / أخي في القدم المشوّه /أقلّ ما يمكن /لا تقتلني».

يعرف مازن كيف يختصر حالة في منتهى التشعُّب كقضية الاختلاف وإلغاء الآخر. أمر نقله على بساطته إلى حيز القصيدة الشخصي الذي ينفتح هنا على العام بكل تفاصيله، حيث نلمح الشاعر وكأنه يحمل كاميرا، إنه غائب وحاضر في الوقت نفسه. المشهد أمامنا ينقل لنا رؤية الشاعر، لكننا سنعجز إذا ما حاولنا القبض على أثار مادية تدل عليه.

«خذ عنوانك /أوراقك /أسماء من تحبهم /لا تنس الأشياء القريبة منك / بَلِّغ عنها أقرب مخفر للريح».

الشاعر لم يعد بحاجة إلى تأسيس شعرية الواقع، بل أصبح عليه أن يكتشفها فقط، لأنها موجودة بالفعل، ربما ما يغيبها عنا أنها تندرج داخل علاقات غير شعرية، وهنا ما يمكِّننا من القول إن الشعر لم يعد فعل خلق بل فعل اكتشاف.

نلاحظ أن أغلب القصائد معنْونة بأسماء أشخاص، وهو ما قصدته سابقاً بأنسنة النص الشعري، فالنص هنا هو إنسان يشكله الشاعر مستعيناً بالطبيعة في تمازج أزلي لا يمكن الفصل بين واحدهما والآخر، وهو بذلك يؤكد على ذلك النقاء الذي لا يمكن أن يكون في الإنسان من دون تلك العلاقة الحميمة وغير العادية وبينه وبين الطبيعة.

كل قصيدة مُعَنْوَنة باسم شخص (ياسر، جمال، نجاح...إلخ)تجعل من هذا الشخص عالماً بحدّ ذاته، وفي الوقت نفسه عالماً بالقصيدة من وجهة نظر الشاعر، وهنا يمكن القول إن قصائد مازن يكمن أن تندرج تحت قصيدة «وجهة النظر»، حيث تبدأ القصيدة بالخاص ولا تتجاوزه، وبذلك تسعى لأن تكون شخصية لا تتوجه القصيدة إلى القارئ مباشرة لكنها تقبل التواصل معه.

ويمكن القول إن القصيدة تتأسس على الحس الانطباعي، فالجانب الانطباعي من الخبرة الشعرية صار عنصراً مهيمناً داخل النص الشعري، الشاعر يقدم وقائع حياته اليومية، ويختار الحيِّز الذي يتعلّق بالأشخاص الذين يشكِّلون تفصيلات حياته، وكأنهم الدليل الأكيد الذي لا لبس فيه على وجوده، أو بعبارة أخرى الشهادات الحية الكبيرة التي يمتلكها. وهو يبحث عن تلك الألفة المشتتة في ما حوله محاولاً أن يلملم آثارها من خلال حسية عارمة.

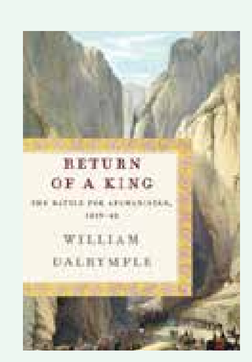
«تجوب الأفق/تزرع ورداً بلون (بشمس) /تعمر حواكير الريحان والحياة /مستعجلاً /احجز لنا أبداً/لنشعله /من فيض حبك».

كشاعر يكتب قصيدة النثر، لم يعد يهمه أن يطير عالياً فوق الإنسان ولم يعد مهتما بفهم عالم الغيب والمجهول، إنه فقط يريد فهم ذلك الحضور الذي يحيط به بكل تناقضاته، والتقاط ما يتجسّد أمام العين. وفي ذلك يحتاج إلى لغة تتخفف من البلاغة والمجاز تالياً... يحتاج إلى لغة ليست لغة الاطمئنان إلى الأجوبة، ولا التوصيل والبلاغ ولا حتى التدليل أو البرهنة، بل لغة السؤال والشك والحيرة. وهي لغة ناتجة عن إحساس الإنسان المعاصر بالعزلة والوحشة.



«كلما هربت / من توقع فاجعة / اصطدمت قدمي /بأول درجات السلم /لم أكن يوماً ما أحب /لكني دوماً/ أستفيض في الشرح /لأوصل فكرة سانجة/ وذاكرتي /تستنهض اشتعالي /ولم أشتعل».

حين تقرأ مجموعة مازن الخطيب تدرك تماماً أن الشعر صار فناً إشكالياً يكتبه شخص إشكالي لمتلقٍّ لا يشكل بحال من الأحوال جمهوراً.



القتال من أجل أفغانستان

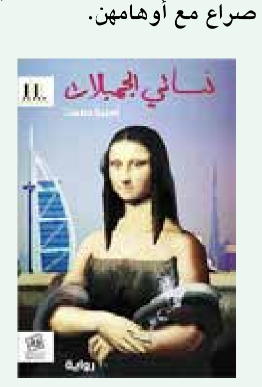
إن تَمَكُّن ويليام دالريبل من الوصول إلى مصادر مباشرة في محفوظات من أفغانستان، وباكستان، وروسيا، والهند،ما جعل المؤلف يقدِّم لنا أكثر الروايات شمولاً ومباشرة عن أولى و أقوى المعارك من أجل أفغانستان.لقد غزت بريطانيا مملكة أفغانستان البعيدة عام 1839 ومعها قوات من شركة الهند الشرقية انطلاقاً من الهند، لكي تعيد إلى العرش الملك شاه شجاع الملك. ولم تلق القوات سوى القليل من المقاومة.

ولكن بعد أكثر من عامين، انتفض الأفغان استجابة لدعوة الجهاد، ووقع التمرُّد. وانتهت الحرب الأفغانية- الإنجليزية بوقوع جيش أكبر أمة في ذلك الوقت في الكمين وتدميره على يد رجال القبائل الأفغان الذين لم يملكوا سوى تسليح بسيط. لكن دالريبل يأخذنا إلى ما وراء الخطوط العريضة لتلك المعركة المشينة، ويلقي الضوء بتعمُّق على أوجه الشبه بين تورُّط الغرب الكارثي في المرة الأولى في أفغانستان والوضع اليوم. فهو يقدم الحقائق المجردة: شاه شجاع وحامدكرزاي يشتركان في الإرث القبلي. وكان المناوئون الرئيسيون لشاه شجاع هم قبائل غـزلاي، الذين يكوِّنون اليوم الكتلة الرئيسية لجنود طالبان والمدن نفسها التي كان يحميها البريطانيون هي التي تحميها اليوم القوات الأجنبية، والتي تهاجم من سلسلة من التلال وممرات حيث كان البريطانيون يلقون الهجوم.

جميلات في دبي

«نسائي الجميلات» رواية أمنية طلعت تدور أحداثها في مدينة دبي التي عاشت فيها الكاتبة حوالي عشر سنوات، حيث تروي قصة أربع نساء من مختلف البلدان العربية بما فيها مصر، وتأثير المكان عليهن وما أحدثه من تغييرات في حياتهن بين الواقع الذي أتين به من بلدانهن والتجربة الجديدة التي يعشنها في دبي.

تعبِّر الرواية عن نساء الطبقة المتوسطة في الوطن العربي وما يعانين منه من فرضيات أخلاقية وتقاليد عرفية تسجنهن وتحدّ من حركتهن، حيث تتناول الرواية التابوهات التي تعيش داخلها المرأة بفرضية أن المجتمع هو الذي يفرضها عليها، وتناقش إن كان الرجل يدافع عن هذه التابوهات الذكورية ويرغب أن تظل المرأة تعيش تحت وطأتها أم لا. بين فرضية المجتمع الذكوري المزعوم ومجتمع دبي المنفتح تعيش نساء أمنية طلعت الجميلات، ويدخلن في صراع مع أوهامهن.



يلعب المكان دوراً محورياً في الرواية كونه يسمح لهن بأن يتحركن ويعبِّرن عن أنفسهن بحرية، وبالتالي يستطعن أن يقفن على حقيقة مشاكلهن التي تعوقهن عن التقدم في الحياة. انتقل إلى مدينة دبي، الرواية صدرت عن دار روافد للنشر والتوزيع، وتعد الكتاب الثالث لأمنية طلعت بعد مجموعتها القصصية «منكرات دونا كيشوتا»، وروايتها الأولى «طعم الأيام».



خدع خلق الموتى

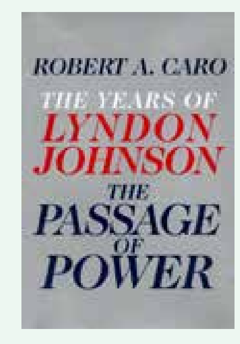
تشكِّل رواية الروائي المصري ممدوح رزق الجديدة مزيجاً متداخلاً من الخدع السردية التي ترفض تعيين حدود فاصلة بين الحقائق والأكاذيب من خلال شخصية أب عجوز يمارس القرصنة الإلكترونية، ويستولي على أحد منتديات الإنترنت ليحوِّله إلى فضاء خاص يحكي من خلاله ذكرياته عن نفسه وعن مدينته وأسرته وصديقه الوحيد.. في الوقت نفسه تأخذ شخصية الابن «عازف الترومبيت» مكان الأب في هذه الرسائل بالتبادل مع شخصية الكاتب نفسه لمنع أي تأكيد من تثبيت حضوره عن طبيعة هذه الشخصيات.

بواسطة تقنية «ما وراء السرد» حقق الكاتب رغبته في اللعب بالأزمنة وبالمقاطع المراوغة والشذرات المفاجئة وبقصص ومصائر الشخصيات، كما استخدمها أيضاً في تحليل الهوامش الخاصة بحياته وبكتابته من دون تورُّط في الكشف عن قصد ثابت يباعد بين الواقع والخيال أو يرسم ملامح جازمة لهما.

ممدوح رزق حصل مؤخراً على جائزة (أحمد بوزفور) المغربية في القصة القصيرة، عن قصته «إنقاذ جيروم». وقد تم الإعلان عن الجائزة في ختام فعاليات مهرجان «مشروع بلقصيري للقصة القصيرة» عن مشروع «التنسيقية الوطنية لجمعيات القصة بالمغرب».

سنوات ليندون جونسون

يتتبع كتاب «ممر السلطة» لليندون جونسون فترات إحباطه وفترات انتصاره، من 1958، حتى 1964. وهو رواية لا نظير لها عن المعركة بين جونسون وجون كينيدي للفوز بالترشيح للرئاسة عام 1960. وكذلك الدسائس من وراء قرار كينيدي إعطاء جونسون منصب نائب الرئيس، وإهانة جونسون وعجزه عن القيام بهذه المهمة.



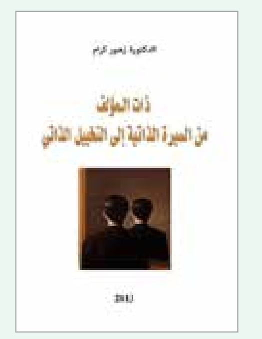
يكشف المؤلف، بمهارة القصّاص الرائع مدى الكراهية العنيفة بين جونسون وروبرت كينيدي، مصوِّراً إحدى أقوى حالات الانتقام السياسي في أميركا. فنحن نرى في وصف كيرو لمقتل كينيدي في 22 نوفمبر/تشرين الثاني عام 1963، ما جرى خلال عين جونسون. ونلاحظ كيف أن عبقريته السياسية مكَّنته من الإمساك بمقاليد الرئاسة، وجعلها خلال أسابيع قليلة خاضعة له، متغلباً على عراقيل غير مسبوقة، من أجل تحقيق أسمى غايات هذا المنصب.

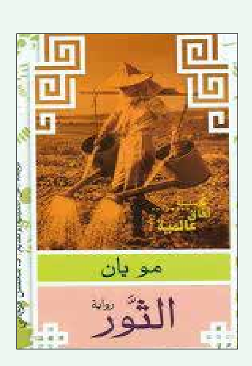
الكتاب، إذن، يُعَدّ قصة ملحمية، تظهر الطاقة السردية والتبصُّر المستنير إلى حدّ دفع صحيفة (التايمز) في لندن إلى أن تشير إلى هذا الكتاب باعتباره بحقّ من أفضل السير السياسية في العصر الحديث.».

لقد فاز روبرت أو. كيرو مرتين، بجائزة بوليتزر عن سيرتَيْه، لروبرت موزيز وليندون جونسون، كما فاز بميدالية من الأكاديمية للفنون والآداب في كتابة السير.

بين السيرة والتخييل

عن المحكي والتخييل الذاتي ومسألة التجنيس وسؤال التخييل وعلاقة نظام السرد بنظام التحولات السياسية والاجتماعية والتاريخية يتحدث كتاب الناقدة زهور كرام «ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي» (مطبعة الأمنية (توزيع دار الأمان - الرباط) يبحث الكتاب في التحولات الجديدة في النص السردي بدخول ذات المؤلف إلى مجال التخييل بشكل معلن عنه، وبدون التحنير أو الاختفاء وراء إشارات وعلامات. وهي وضعية انتبه إليها بعض الروائيين قبل النقاد خاصة في التجربة المغربية، مما أدى بهم إلى إعادة النظر في تجنيس نصوصهم بـ«الرواية» واعتماد تجنيسات جديدة مثل «المحكي» و«التخييل الذاتي» و«رواية الرواية» وغير ذلك من التجنيسات. تحضر كتابات كل من عبالقادر الشاوي، وعز الدين التازي، ومحمد برادة، ومحمد أنقار، وسعيد علوش، وليلى أبوزيد، ونفيسة السباعي باعتبارها مجالات نصية لمناقشة تطورات السرد الروائي مع دخول ذات المؤلف، إضافة إلى استحضار نصوص عبالغني أبو العزم، والروائي التونسي محمد الباردي في إطار النظر في العلاقة بين الأنا الأوتوبيوغرافية والأنا النصية، وما يحدث للنص السردي من تحولات في البناء واللغة والجنس الأدبي.





«الثور» يخرج من الصين

تدور رواية «الثور» للكاتب الصيني مو يان - الحائز على نوبل في الآداب لهذا العام في قرية «تاي بينغ» حيث يقوم المسؤول عن الوحدة الإنتاجية بطلب الطبيب لخصي ثلاثة ثيران.. تتمحور القصة كلها حول الفتى روهان والثور «شوانجين»، الذي ساءت حالته كثيراً بعد المضي خلال أربعة أيام،هي مدة الرواية كلها، يدور به روهان والعم دو في القرية حتى لا يرقد على بطنه ويتلوث الجرح.الرواية تكشف الفقر والبؤس الذي عاشه الفلاحين في تلك الفترة قبل تولّي جيش التحرير الشعبي مسؤولية البلاد حيث كان الناس يجدون السلع واللحوم والأسماك بكثرة، قبل أن تصدّر جميعها إلى الخارج لتحصل الصين على العملة الصعبة. تزداد حالة الثور سوءاً ويموت ليلاً على باب الوحدة الطبية، وتهرُّباً من المسؤولية يكتب طبيب الصحة في تقرير موته أن ذلك حدث بسبب عدوى شديدة. إلا أنه بعد فترة يصاب 300 فرد من قيادات لجان الكومونة الشعبية بالتسمُّم، وتبدأ التحقيقات حول وقائع التسمم. حيث يُتَّهَم فيها رجل مريض بالقلب، توفي نتيجة التسمُّم وتغلق التحقيقات.. وتكشف الرواية عن الفساد الموجود داخل الأفكار البراقة التي تقدمها الثورات أو أحلام الشيوعية والعدالة الاجتماعية التي لا يستفيد منها عبر التاريخ سوى قطاع واحد، ويعاني باقي الناس في كل العهود.

دليل «مراكش» الحكائي

كيف يمكن لمدينة أن تطفو، وتكون راسخة؟

«أريج البستان في تصاريف العميان» جديد القاصّ المغربي أنيس الرافعي (دار العين- القاهرة). هو تطواف قصصي في خيالات ومتاهات مدينة مراكش، من خلال فنانين وأدباء معروفين أمضوا فيها جزءاً من حياتهم، وأبدعوا منها ولها فناً، قد يكون لوحة أو منكرات أو حكايات. يلتقط الرافعي أطيافاً من أعمالهم عن المدينة، ويكسوها بتخليقات جديدة وتأويلات ضافية، ويشكّلها بطين وجدانه، ليبدع دليله الخاص، ما يجعل (الأريج) في واحد من تصاريفه تخييلاً على تخييل.

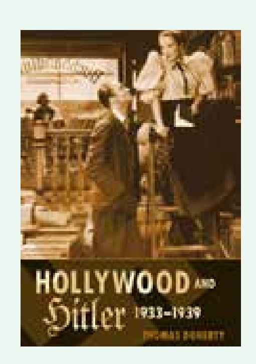
يحمل الكتاب على غلافه توصيفاً، بأنه (دليل حكائي متخيّل)، ليكون مقابلاً للدليل المصوَّر الذي لا يمكن وصفه بأنه متخيّل.



فالصور تُجمّد المكان، أما (الحكائي) يليق به أن يكون متخيَّلاً، حيث يمكن تأويل الحكاية والتجريب معها. وبالتالي تأويل المكان والمدينة نفسها.

يتألف الكتاب من أبواب سبعة، تبدأ بـ «باب القطط»، وتنتهي بـ «باب الآخرة». وفي مدخل كل باب تقابلنا أحجية، وأرقية، أو جدول سحري، قد تكون جميعها سراً لا يعرفه أحد، أو تنويعات على المحبة وسرّها.

سبع قصص، داخل مراكش الراسخة وهي تطفو. هل هو الإبداع ما يجعل مدينة ما، طافية وراسخة في الوقت نفسه؟



هوليوود وهتلر «١٩٣٣ - ١٩٣٩»

بعد مرور ثمان وستين سنة على انهيار الرايخ ما زال النازيّون يفرضون وجودهم. ولكن كما يبين توماس دوهرتي في كتابه الجديد «هوليوود وهتلر، 1933 - 1939» كان الظهور النازي قوياً في السينما الأميركية حين كان وصف الوحشية ذا فائدة كبيرة.لقد كانت الاستوديوهات ترى منذ وقت مبكر الفوضى التي كان النازيون يتسبّبون فيها في أوروبا، حين قاد جوبيلز، الذي لم يكن بعد قد تولّى منصباً رسمياً في ألمانيا، كتيبة أصحاب القمصان البنّية لمنع افتتاح الفيلم المعادي للحرب «كل شيء هادئ على الجبهة الغربية» في برلين عام 1930. وكانوا يستخدمون مسحوقاً يثير العطس صائحين: (فيلم يهودي). واستسلمت حكومة فايمر الضعيفة، وألغت ترخيص عرض الفيلم، وفاز جوبيلز بأول انتصاراته الدعائية. وحين وصل النازيون بالفعل إلى السلطة، أسرعوا بإصدار قانون يحظر على اليهود المشاركة في الأفلام الألمانية ما أدى إلى تدمير إحدى أكثر صناعات السينما إبداعاً في أوروبا، ودفع العاملين فيها إلى الفرار إلى أميركا. وامتد نفوذ الرايخ الثالث كما يبين دوهرتي إلى ما وراء ألمانيا، ووصل إلى هوليوود نفسها. وتمّ إيجاد تبرير لهذه الرقابة المفروضة ذاتياً في قانون فضفاض للإنتاج،وتنطوي مادة الكتاب على طريقة معاملة قلة من الأفلام المستقلة والمشروعات التي تجرَّأت على تحدّي هذا القانون.

الرجل الداهية وابنته العاشقة

نزار عابدين

حَجَّت عاتكة بنت معاوية بن أبي سفيان. فبينما هي ذات يوم جالسة وقد اشتد الحرّ، أمرت جواريها فرفعن الستر وهي جالسةٌ عليها شفوفٌ تنظر إلى الطريق، ومرّ بها أبو دَهْبل الجمحي، وكان من أجمل الناس وأحسنهم منظراً، فوقف ينظر إلى جمالها، فلما فطنت سترت وجهها، وأمرت بطرح الستر، وشتَمَتْه. فقال أبو دَهبَل:

يا حُسْنه إذ سَبّني مُدبراً ... مُسْتتراً عنّي بجلبابِ

سُبحان من وقوفها حسرةً ... صبّتْ على القلبِ بأوصابِ

يذود عنها إن تطلَّبْتها ... أبٌ لها ليس بوهّابِ

أحَلَّها قصراً مَنيعَ الذرى ... يُحمى بأبوابٍ وحُجّابِ

وشاعت الأبيات بمكة إنشاداً وغناءً حتى سمعتها عاتكة، فضحكت وأعجبتها، وأرسلت إليه بكسوة، وجرت الرُسل بينهما، ثم خرج معها إلى الشام، حتى وصلت إلى دمشق، فانقطعت عن لقائه، ولم يعد يراها، ومرض في دمشق مرضاً طويلاً، فقال في ذلك:

وَهيَ زَهراءُ مثلُ لُؤلُؤَة الغوّاص ... ميزَت من جوهرٍ مَكنونِ

وإذا ما نَسَبتَها لم تجدها ... في سَناءٍ مِنَ المَكارمِ دونِ

ولقد قُلتُ إذ تَطاوَلَ سُقْمي ... وتقلَّبتُ ليلتي في فُنونِ:

ليتَ شعري أمن هوىً طارَ نَومي ... أم بَراني الباري قَصيرَ الجُفونِ؟

شاع شعره فيها حتى بلغ معاوية فأمسك عنه، حتى دخل الناس على معاوية وفيهم أبو دهبل، فأمر معاوية باستبقائه، ثم خلا به وعاتبه، فقال: والله يا أمير المؤمنين، إنما قيل على لساني، فقال معاوية: إني أخاف عليك وثبات يزيد، وإنما أراد معاوية أن يهرب أبو دهبل، وتحقق هذا ، لكنه ظلّ يكاتب عاتكة، ومما كتب إليها قصيدة وقعت بين يدي معاوية:

أتنسَين أيّامي بربعكِ مُدنَفاً ... صريعاً بأرضِ الشام ذا جسدٍ مُلقى

وأكبرُ همّي أن أرى لكِ مُرسَلاً ... فَطولَ نَهاري جالسٌ أرقُبُ الطُرْقا

فوا كبِدي إذ ليسَ لي منكِ مَجلِسٌ ... فأشكو الذي بي من هَواكِ وَما ألقى

فلما قرأ معاوية الكتاب شاور ابنه يزيد الذي قال: إن الرأي لَهَيِّنٌ: عبدٌ من عبيدك يكمن له في أزقة مكة فيريحنا منه، فَعَنَّفه معاوية. ومما قال له: ألا تعلم أنك إذا فعلت ذلك صدقت قوله وجعلتنا أحدوثةً ؟ قال يزيد: يا أمير المؤمنين، إنه قال قصيدة أخرى تناقلها أهل مكة، وسارت حتى بلغتني قال :

حَمى الملكُ الجبّارُ عنّي لقاءها ... فمن دونها تُخشى المَتالفُ والقتلُ

فلا خيرَ في حبٍّ يُخافُ وَبالُهُ ... ولا في حبيبٍ لا يكونُ له وَصْلُ

فواكبِدي إنّي شُهرتُ بحُبِّها ... ولم يَكُ فيما بَينَنا ساعَةً بَذلُ

فقال معاوية: لقد رفّهتَ عني، فما كنت آمن أنه قد وصل إليها، أما الآن وهو يشكو أنه لم يكن بينهما وصل ولا بذلٌ فالخطب فيه يسير.

وحَجَّ معاوية في تلك السنة، فلما انقضت أيام الحج كتب أسماء وجوه قريش وفيهم اسم أبي دهْبَل، فأجازهم جوائز كثيرةً. فلما قبض أبو دهْبل جائزته دعا به معاوية فقال له: يا أبا دهبل، ما لي رأيت يزيد بن أمير المؤمنين ساخطاً عليك في شعرٍ قد نطقت به ؟ فجعل يحلف له أنه مكذوبٌ عليه.

فقال له معاوية: أي بنات عمك أحبّ إليك؟ قال: فلانة، قال: قد زوجتكما، وأصدقتها ألفي دينار، ولك ألف دينار، فقال: إن نطقت ببيت في معنى ما سبق مني فقد أبحت دمي، وفلانة التي زوجتنيها طالقٌ ثلاثاً. فسرَّ بذلك معاوية، وضمن له رضا يزيد عنه، ووعده بأن يكون له كل سنة مثل الذي أعطاه. وقيل إن معاوية لم يحجج في تلك السنة إلا من أجل أبي دهبل.



عبدالوهاب الأنصاري

نملة أبي ذرّ

في أواخر نوفمبر من العام الماضي في مصر قال رئيس ديوان رئيس الجمهورية إنه «لا تراجع عن الإعلان الدستوري قيد أنملة». لو كان يعلم الذي تخبئه له الأقدار لما قال ذلك! كلنا نعلم ما يعنيه ذلك التعبير، الذي غالباً ما يستخدم في سياق عدم التزحزح عن أمرٍ ما ولو قليلاً، ولو بمقدار حجم نملة. والنملة هي التي تتبادر إلى الذهن لدى سماع كلمة «أنملة»، بضم الألف. وعندما تسأل متحدث العربية عن معنى الآية القرآنية «عَضُّواْ عَلَيْكُمُ الأَنَامِلَ مِنَ الْغَيْظِ» فإن أغلب الناس يعرفون معنى الآية والمقصود منها. فالأنامل هي أطراف الأصابع (المفصل الأعلى الذي فيه الظفر من الإصبع) ومفردها أنملة. والمفصل يسمى أيضاً «سلامى»، بضم السين. وفي الحديث: «كل سلامى من الناس عليه صدقة». وتسمّى أطراف الأصابع أيضاً البنان. وفي القرآن «بَلَى قَادِرِينَ عَلَى أَن نُّسَوِّيَ بَنَانَهُ»، و«وَاضْرِبُواْ مِنْهُمْ كُلَّ بَنَانٍ».

ويقال إن «قيد» في «قيد أنملة» إنما هو بكسر القاف، ويعني المقدار. إذن، فرئيس ديوان الجمهورية يقول إنه لن يتزحزح عن الإعلان الدستوري ولا بمقدار رأس إصبع!

وعن قلة المقدار، وعدم احتقاره، يقول القرآن «فَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْراً يَرَهُ * وَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرّاً يَرَهُ». الذَّرّة التي تتبادر إلى الذهن في هذا العصر، الجزيء الصغير، ليست هي الذَّرّة التي تبادرت إلى أذهان الأولين لدى سماعهم الآية. الذّرّة التي في الآية هي النملة الصغيرة. وفي الحديث أن الشرك أخفى من دبيب الذّر (اسم جنس الذّرة)، بمعنى أن الشرك يتسرب إلى النفس دون أن يحس به. لكن الأولين استخدموا كلمة «الذّرّة» لدقيق الغبار أيضاً، بل لكل ما دق. لا أدري في تاريخ اللغة العربية من كان أول من استخدم «الذّرّة» بالمعنى الفيزيائي الحديث إلا أني أظن أن ذلك كان في عصر الترجمة أيام المأمون عندما ترجمت الكتب الفلسفية الإغريقية إلى العربية. وأظن أن مشروع معجم الدوحة التاريخي للغة العربية (المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات) عندما يرى النور سيردّ على مثل تلك الأسئلة.

الذَّرّ (كالذرو) إذن مصدر لما يمكن أن يذرى أو ينثر، كالدقيق، والذاريات هي الرياح التي تذري. وحيث أن ما يذرى يترك فهو بمعنى الترك. وللصحابي الجليل أبي ذرّ قصص في كنيته. فمن ذلك أنه إنما كنّي بذلك لتركه الدنيا وهجره الناس (إلى الربذة)، أو لهجره عبادة الأصنام (قبل إسلامه). ويقال إنما لأنه خبز خبزاً فطلع عليه الذرّ (صغار النمل). ومن ذلك مثلاً أن أبا ذرّ لما أتى النبي صلى الله عليه وسلم، ثم انصرف إلى قومه فأتاه بعد مدة فتوهم اسمه فقال: أنت أبو نملة. قال أبو ذرّ: يا رسول الله، بل أبو ذرّ.

ثمة أمر آخر يجيب عليه مشروع معجم الدوحة التاريخي للغة العربية. لو أدرك الأوّلون أن أقوى قنبلة ستسمى في عهود لاحقة بالقنبلة الذرّيّة لأخذهم العجب: كيف يمكن لأصغر شيء أن يكون أقوى شيء. إلا أن «قنبلة» هي الأخرى لم تعنِ ما تعنيها الآن. فالقنبل، بفتح القاف، يعني طائفة من الناس والخيل. والقنبل، بضم القاف صفة للرجل بمعنى «غليظ، شديد». أما القنبلة فهي مصيدة يصاد بها طائر يسمى أبو براقش. إلا أن الفعل «قَنْبَلَ»، تعني ضمن ما تعني «أوقد شجر القنبل»، بحسب القاموس المحيط. ولا أدري ما هي هذه الشجرة التي ربما أدت قابليتها للاشتعال إلى المعنى الحديث للقنبلة.

فالقنابل لم تعد صفة للرجال الأشداء، والذَّرّة لم تعد تلك النملة الصغيرة، أما رئيس الديوان في مصر فقد تراجع قسراً أكثر من قيد أنملة.



«الجمال العظيم»
لا شيء يعادل الحياة

صلاح هاشم مصطفى

من أبرز الأفلام التي خرجت للعرض التجاري حديثاً في العاصمة الفرنسية باريس فيلم «الجمال العظيم» La grande beauté للمخرج الإيطالي باولو سارنتينو وكان قد شارك في مسابقة مهرجان كان 66 الأخيرة.

يحكي الفليم عن حياة كاتب إيطالي كبير تجاوز الخمسين أو الستين من عمره، وهو أعزب ويعيش بمفرده وفي صحبة خادمة فقط. يعيش في شقة كبيرة على سطح إحدى البنايات العالية التي تطل على «الكولوزيوم» وهو أثر جميل من تلك الآثار الأركيولوجية التاريخية الرائعة التي يتدفّق السياح على مشاهدتها في العاصمة الإيطالية روما، والجميل أن أحد السياح اليابانيين يموت فجأة في بداية الفيلم وهو يشاهد ذلك الأثر. يموت بالسكتة القلبية من فرط جمال ذلك الأثر، ومن فرط ذلك الجمال والسحر اللذان ينسكبان في الفيلم مع حركة الكاميرا التي تدور وتتأمل في جمال الأثر، وكأن المخرج الإيطالي يريد أن يقول لنا أن (من الجمال ما قتل)، ويجعلنا ذلك الكاتب في الفيلم نصطحبه في ترحاله وتجواله في شوارع مدينة روما وملاهيها ومراقصها وقصورها وحفلات الطبقات الأرستقراطية وسهراتها التي تمتدّ إلى الصباح الباكر، وتضم أجناساً وأنماطاً عجيبة غريبة من البشر،ويتيح لنا هكذا فرصة الالتقاء بهم والتعرّف إلى عوالمهم وجنونهم وأفكارهم، بل



وحتى اطفالهم، وبقدر ما يبدو لنا الفيلم تشريحاً للبرجوازية الإيطالية، فهو أيضاً كما لو كان تشريح لمدينة روما.

من خلال تجوال الكاتب في مدينة روما، نتذكر فيلم «الحياة الحلوة» LA DOLCE VITA للمخرج الإيطالي الكبير الراحل فردريكو فيلليني FELLINI، وشخصية الصحافي - الذي لعب دوره في الفيلم الممثل الإيطالي الكبير الراحل مارشيلو ماستروياني المنغمس في الحياة الحلوةفي رومافي فترة الخمسينيات وملذّاتها وهو يبحث عن معنى لحياته وعصره.نتذكر أيضاً فيلم «ثمانية ونصف» للمخرج نفسه.

في فيلم «الجمال العظيم» إحالات ليس فقط إلى أفلام فيلليني. بل يبدو كما لو كان استنساخاً لفيلمه الأثير «لا دولشي فيتا» أي الحياة الحلوة.

كأن الكاتب العجوز في الفيلم الجديد هو الصحافي الشاب الذي تعرَّفنا إليه في فيلم «الحياة الحلوة» لفيلليني، ولعب دوره ماستروياني، لكن بعد أن كبر وشاخ في الفيلم الجديد. وهاهو وقد اقترب من الموت يتذكر أيام حياته «الحلوة» التي مضت، وتظهر الممثلة الفرنسية فاني آردان بشخصها في لقطة من الفيلم، فتبدو كما لو كانت تمثّل «أيقونة» لذلك الجمال الحلو الذي مضى واندثر، كما تصوِّر تلك الفتاة الشابة الصغيرة التي تظهر لمارشيلو ماستروياني في آخر لقطة في فيلم «الحياة الحلوة» تصوِّر عالم البراءة وهي تلوِّح له بالوداع.

كما يسترجع الكاتب أثناء تجواله الليلي في شوارع المدينة ذكريات أول حب، ويتذكر الرواية التي كانت نشرت له منذ 17 سنة وحققت له شهرته ثم جعلته يعزف عن الكتابة، يحيل الفيلم إلى كتّاب وأدباء مثل سيلين وفلوبير ومارسيل بروست وجيمس جويس مستفيداً من تيار الوعي في الرواية الحديثة، من ناحية تداعي الذكريات في الفيلم، بل إن الفيلم يبدأ بكلمة مأخوذة عن رواية «رحلة إلى آخر الليل» للأديب الفرنسي سيلين يقول فيها ما معناه أن الحياة هي مجرد لحظات قليلة من السعادة التي نصنعها بمحض خيالنا في الحاضر.

ومن خلال اصطحابنا لذلك الكاتب في رحلته وذكرياته في مدينة روما اليوم وعوالمها وأناسها، نكتشف نحن أيضاً أنفسنا، ونفلسف وجودنا الحي، ونسأل إن كانت الحياة جديرة حقاً بأن تُعاش فقط الآن وفي اللحظة، وما قيمة وجدوى الكتابة، لأنه من يقرأ الآن ومن يسمع، ونحن نشهد كل تلك التحولات الكبرى في حياتنا وعصرنا

الفيلم تشريح للبرجوازية الإيطالية، وسرد لذكريات شخصية في مدينة روما.

باتجاه الدمار والخراب؟ وهي رحلة «تنويرية» إن صح التعبير، بالمعنى الفلسفي لموسوعة فلاسفة التنوير في فرنسا. رحلة عبر الفيلم مع كاتب عجوز لا يريد أن يكتب، لكي تخرج بنا في النهاية من نفق اللاشيء والعدم إلى النور. أجل قد لا تساوي الحياة شيئاً كما يقول الفيلم، لكن لا شيء يمكن أن يساوي الحياة.

يمثل الفيلم كذلك تجربة صوفية روحانية، يبحث في معاني الحياة والوجود، وتلك «الروحانية» SPIRITUALITE التي لا معنى لحياتنا بدونها. ويجعلها سرانتينو هنا في فيلمه «حاجة»، بل ضرورة، من خلال سيمفونية سينمائية موسيقية، تتضافر فيها كل العناصر الفنية من تصوير وإدارة ممثلين ومونتاج وإخراج لتخلق «كلية فنية شمولية»، تصبح في التو وبعد مشاهدة ذلك «الجمال العظيم»، تصبح أكبر منا وقبل أن نخطو خلف واجهة الحياة إلى اللاشيء والموت والعدم.



«عشم»
أفراح موزَّعة بالتساوي

محمد عاطف

تنضم المؤلفة والمخرجة الشابة «ماجي مرجان» إلى قائمة مبدعي موجة الواقعية المصرية الجديدة من خلال تجربتها الروائية الطويلة الأولى «عشم» برهافة المبدع الواعي بالتغيُّرات المختلفة التي تدور من حوله، حيث يسرد الفيلم قصص ست شخصيات بالتوازي، يتباينون طبقياً وعمرياً، ويجمعهم التعلُّق بالـ «عشم» وتحقيق السعادة المرجوّة، سواء في الحصول على طفل، أو في الترقي الوظيفي، أو في الهجرة، أو في تغيير الأمر الواقع، أو حتى في استمرار نعمة «الستر».



شخصيات فيلم «عشم» من لحم ودم، لا يمكن لمصري أن لا يكون قد صادفها يوماً ما في طريقه، بل وقد يكون هو بالفعل أحد تلك الشخصيات، فمن لا يعرف «نادين/ أمينة خليل» التي تتمنى الحصول على طفل وتعلّق كامل عشمها على حلّ طبيّ يلبّي لها غريزة الأمومة؟ ومن منّا ليس لديه صديق مثل «شريف/ هاني سيف» الذي يبذل قصارى جهده لإيجاد فرصة عمل بالخارج، ولا يتورّع أن يترك خلفه الأهل والأحباب؟ ومن منّا قد لا يكون «مجدي/ مينا النجار» الذي ضاق بما يحيط به من قبح ولامبالاة، ويتطلّع إلى تغيير عالمه عبر الهجرة؟ بل وترصد عين «ماجي مرجان» أناساً من حولنا قد لا نشعر بهم ، أو لا نكاد نراهم خارج الإطار الوظيفي الذي يقومون به من أجلنا مثل «ابتسام الممرضة/ منى الشيمي»، و«عاملة نظافة الحمام/ نجلاء يونس»، و«الأراجوز -عامل المصعد/ عشم».

تركت «ماجي مرجان» الحوار ينساب على ألسنة أبطالها بتلقائية تجعل المشاهد يعيش «عشم» كل شخصية على حدة، ويتمنى أن يكون «عشم» كل منها، بينما اهتمّت برسم مرهف للمشاهد في كل لقطات الفيلم؛ فنشاهد «مجدي» يتطلع دائماً إلى أعلى المراتب وكأنه يريد الطيران في كل لحظة إلى عالم أكثر جمالاً وهدوءاً، ونشاهد «شريف» وهو يعطي ظهره إلى صخب وزحام ميدان رمسيس الخانق من فوق سطح بناية عالية متجاهلاً محاولات حبيبته المستترة لإقناعه بعدم السفر. كما نتابع في تلصص «أمينة» الهادئة وهي في المطبخ تستلهم الأمل من حديث جارها العجوز الممتلىء بحب الحياة «عادل/ محمد خان». وكذلك في مشاهد أخرى ساعد في رسم جمالها مدير التصوير رؤوف عبد العزيز بإضاءة طبيعية غير متكلّفة، ومونتاج متقن التوليف قام به المونتير أحمد عبد الله السيد مع شريكه هشام صقر.

جاء الأداء المبهر لفريق العمل الشاب، وبخاصة نجلاء يونس وشادي حبشي ومروة ثروت في أول عمل روائي طويل لهم، جاء مبشّراً بجيل جديد من ممثلين ولدوا نجوماً، فقد أدى الثلاثة أدوارهم بتلقائية مصدرها البساطة والثقة أمام الكاميرا، وينبغي هنا عدم إغفال الدور المتميز للزوجة المحبة «نادية» الذي لعبته باقتدار الفنانة «نهى الخولي». وكذلك فإن مشاركة المخرجين الكبيرين محمد خان ومحمود اللوزي بأدوار «عادل» و«عماد» بعثت حالة من البهجة، وأضفت توازناً داخل العمل بين إيقاع الشباب اللاهث حول «عشم» كل منهم، وبين «عشم»« الناضجين الذي يغلب عليه الرصانة والسخرية من المعاناة، كما يبعث على الاطمئنان أن تجربة الواقعية الجديدة للشباب المجدّد مدعومة بسند قوي من جيل الواقعية الجديدة صاحب التجربة الرائدة على مدى عقد الثمانينات والسنوات الأولى من التسعينات، الذي لولا أعماله ما كان للجيل الحالي الوصول إلى هذا المستوى من الإبداع.

خرج فيلم «عشم» إلى النور بلا إمكانات إنتاجية ضخمة متحدّياً طمع العديد من المنتجين الكبار وإصرارهم على الاستمرار في دعم «سينما نجم الشبّاك» لما تدرّه عليهم من أرباح، ليعضد «عشم» مسيرة سينما جديدة يقودها شباب ممتلىء بالتحدي يصنعون سينما حقيقية تعلي من شأن الفكرة والمضمون على حسابات السوق التجارية، وتكسر من شوكة احتكار المنتجين الكبار لسوق التوزيع السينمائي.

الـ «عشم» هو الميكانيزم الأول للمصريين في تحدى صعوبات حياتهم التي تزداد يوماً بعد يوم بفعل تفاقم الأوضاع الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية التي باتت تهدّد «الستر» الذي يمثّل عند المصريين جوهر «الرضا»، وأمنيتهم الأولى على اختلاف ثقافاتهم أو طبقاتهم الاجتماعية.. ويصعب ترجمة الكلمة الدارجة في العامية المصرية «عشم»، فقد تتناظر معها في اللغات الأخرى كلمة «أمل» كـ «Hope» في الإنجليزية على سبيل المثال، إلا أنها ليست بالكلمة الدقيقة، فالأمل يمكن تحققه بشكل ما، إلا أن الـ «عشم» يمثل «أمل معلّق» مرهون بـ «جبران الخاطر» من قبل محلّ الـ «عشم»، ويكتظ الفلكلور المصري بكلمة «عشم» سواء في الأمثال كـ «خلّي عشمك في الله» بما يعكس التدين الطبيعي للمصري البسيط، أو أن يقول فلان لآخر «عشمك في محلّه» بما يفيد بأنه يعد بتمام تحقّق المصلحة إلى طالبها.



بينالي فينيسيا «55»

صورة العالم الهشّة

يوسف ليمود

فـي عام 1955 وضع الفنـان الإيطالي الأميركي مارينو أوريتـي تصوُّراً لمبنى هائل الأبعاد يكون بمثابة متحف يحوي كل الاختراعات والمعارف الإنسانية، من العجلة إلى مركبة الفضاء. ولسنواتٍ، عكف أوريتي على صنع نمـوذج مصغَّـر لبرجه الذي بلغ 136 طابقـاً، وبطبيعة الحال بقى تصوُّره حبيس هذا النموذج، ولم يتحقق في الواقع.



البينالي يشمل أعمالاً لم تكن فنية بالضرورة



من هنا المنطلق جاءت تيمة بينالي فينيسيا الخامس والخمسين (افتتح في بداية يونيو/حزيران، ويستمر حتى نهاية نوفمبر/تشرين الثاني) لتكون المغزل الذي تدور حوله الأعمال المشاركة لأكثر من مئة وخمسين فناناً يمثّلون أكثر من مئة بلد منها عشر دول تشارك للمرة الأولى، من بينهم أنجولا التي حصدت جائزة الأسد الذهبي لأحسن جناح، الكويت، البحرين، ساحل العاج، كوسوفو، باراجواي، والمالديف...

بينالي فينيسيا الذي يديره هذه الدورة ميليسيانو جيوني (35 سنة) كأصغر مشرف في تاريخ البينالي العريق، استلهم حلم أوريتي لينفتح على آفاق وموضوعات تلامس معارف العالم، سواء العلمي منها أو الروحي، كما لم تقتصر الأعمال المعروضة على الفن المعاصر، بل انفتحت على التجارب والنتاجات العلمية والفكرية والفنية التي أُنجزت على مدى القرن العشرين وما قَبله. فبين مجموعة اللوحات الطباشيرية الملوّنة الشارحة لنظريات الفيلسوف والفنان المتصوّف النمساوي رودولف شتاينر، و«الكتاب الأحمر» برسوم عالم النفس السويسري كارل جوستاف يونج... يحضر «الكتاب» كأرشيف أو وثيقة، وكفكرة بُنِيت عليها أعمال فنية مختلفة لفنانين عديدين. كما نجد استحضاراً لأعمال فنية غشي التاريخ أصحابها، تحكي خطوطهم وأشكالهم عن العوالم الغامضة التي سكنتهم ووجدوا فيها خلاصهم الروحي، عبر محاولات تجسيد اللامرئي في كونٍ من الهندسة الذاتية الملونة بأقلام الخشب، كالسويسرية إيما كونتز، أو عوالم التشخيصية الرمزية المسكونة بالأشباح كأعمال الفرنسي روجي كايوس... بل إن منسوجة الأعمال اتسعت أكثر لتشمل أعمالاً لم يكن يُقصَد بها حين أنجزت أن تكون فنية بالضرورة، ولكن السياق الذي وُضعت فيه، أدخلها، مفهومياً، في حيز التناول الفني المعاصر.

يلفت المعرض زواره بعالم الأشياء الملموسة، الاستهلاكية منها أو ما يدخل في إطار النفايات. فنانون كثر اعتمدت أعمالهم على عالم الأشياء، يخلقون منها عوالم بديلة، ويشحنونها بهمومهم وأسئلتهم الفنية. ومن النماذج في هذا الإطار ما قدَّمه الجناح الأميركي



الذي حوّلته الفنانة الشهيرة سارا زي، إلى فضاء من التركيبات الفراغية المدوّخة والمكوّنة من: علب فارغة، لمبات، أقماع، أواني طبخ، كومات رمل، أسلاك، صور فوتوغرافية، وكولاج ورقي... وكلها عناصر شكلت كوناً موازياً تعتمد جماليته على حس الهشاشة فوق توازنات مرهفة وآيلة للانهدام في أية لحظة. كذلك في جناح البرازيل حيث تكدّست على عربات خشبية بدائية الصنع كل المفردات والأشياء الشخصية للفنان الراحل أرتور بيسبو دو روساريو وقد صارت موضوعاً للرحيل أو بالأحرى لتآكلات الزمن.

وفي إشارةٍ مرهفة وشاعرية، اندلق جبل من كسارت الطوب المستنقَذ من حطام المباني وسط الغرفة الرئيسية في جناح إسبانيا، وتمدّدت أطرافه إلى باقي غرف الجناح التي ضمّت في أركانها تلالاً صغيرة من مواد أولية كالرمل والتراب والزجاج المُفَتَّت، تفتح أفق التعبير على هشاشة العالم وقابليته لأن يصير حطاماً. وفي الوقت نفسه تؤكد على الطاقة الكامنة في التراب كأحد عناصر الوجود الأربعة. كذلك يحضر الماء كعنصر وكقوة مهدِّدة بابتلاع المدن واليابسة في الحوض المائي للفنان التشيلي ألفريدو جار. وتتكهرب قطع الأثاث القديمة بالكهرباء وأعمدة النيون في أعمال النيوزيلاندي بيل كولبرت. وترقد «الشجرة العاجزة» هائلة الحجم بطول الجناح البلجيكي، ويرتفع في فراغ الجناح الألماني تركيب معقد من مئات الكراسي الخشبية يحكمه توازن مرهف وعجيب يقلب بتعبيريَّته الدفينة العالمَ رأساً على عقب. وتأخذ العين والنفس صدمةً صغيرة من لحظة تأمُّل لا اختيارية ولا متوقعة داخل الغرفة المظلمة في الجناح الكوري حيث الصمت والظلام. وتنتشر الأجساد البشرية المصنوعة من هياكل حديدية لُفَّت حولها مواسير بلاستيك رمادية سالت بفعل النار في الجناح البولندي وكأنها نهاية العالم. أجساد كثيرة بتناولات متعددة الوسائط والأشكال في أركان عديدة في هذا المعرض، من كتل الطين الخام الضحمة المنتشية بثقلها وانعدام الملامح البشرية فيها كما في أعمال الروسي هانز جوزيفسون، إلى حدود الانتشاء بتسجيل الروح الشخصية في لوحات واقعية معاصرة كما في أعمال الفنانة الغانيّة المولودة في لندن لينيت ييادوم بواكي.

الحضور العربي ينهل من الهوية والدين والجنس والاغتراب

الحضور العربي

فيما عدا المشاركة المصرية التي وصفتها جريدة الدايلي نيوز بالهزلية، جاء الحضور العربي في عمومه على مستوى المعاصر، ناهلاً من هموم وإشكاليات المنطقة، حيث الهوية، الدين، المرأة، الجنس، الاغتراب... تشكل أبعاد الأسئلة التي تثيرها





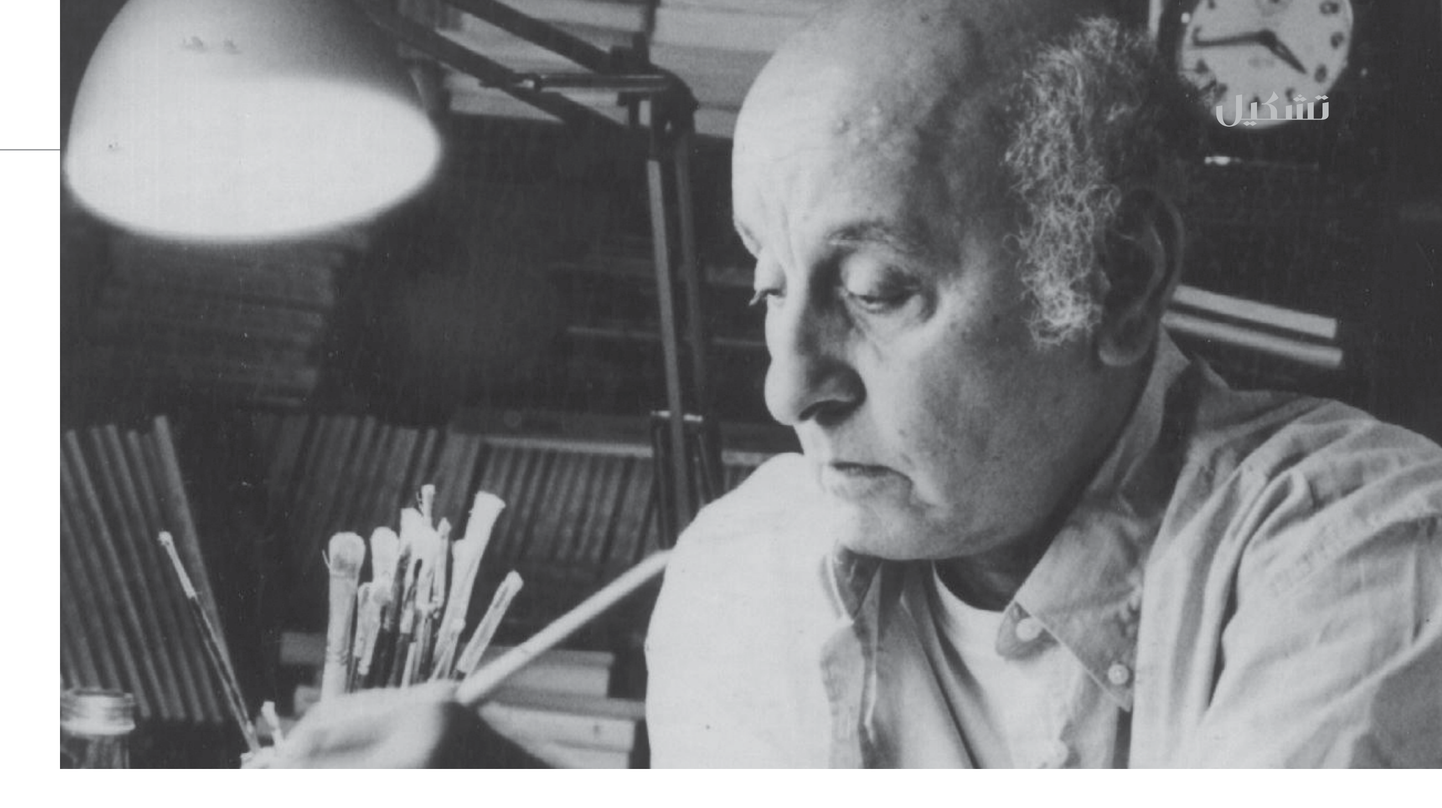
أو تتلامس معها الأداءات متنوعة الوسائط. فعلى غرار كُتيّب ألبير كامي «خطاب إلى صديقي الألماني» بعد الحرب العالمية الثانية، يكتب أكرم زعتري خطابه بالفيديو، كوسيط، إلى الطيار الإسرائيلي الذي رفض تفجير مدرسة أثناء الاجتياح الإسرائيلي لبيروت 1982. ويحضر الهمّ الفلسطيني في عمل الفلسطينيَّيْن بشير مخول وعيسى ديبي، إذ قدَّم مخول «الحديقة المحتلة» وهي عمل تفاعلي احتل حديقة كبيرة ملأها بصناديق الكرتون التي تمثل بيوتاً يحفر عليها الزائرون ما يريدون من أشكال أو كلمات، ويرصّونها كما يريدون. أما ديبي، بعمله الفيديو «المحاكمة»، والذي لا تخفى فيه نبرة السخرية من الواقع السياسي المزري والأليم، فيدرك أبعاد المساحة الخيالية البديلة التي يقدمها الفن عن عالم إنساني يتساوى فيه الجميع.

بصهيل أحصنتها البانورامية في لوحتها الضخمة (ثمانية أمتار طولاً) تترك مريم حاجي، في جناح البحرين، المُشاهدَ لخياله في محاولة فكّ شيفرات لوحتها التي نخال اختيارها لعنوانها «النصر» لا يخلو من سخرية ونقد لثقافة ذكورية ولعالم قوانينه أقرب لتلك التي تحكم الغابة.

وتحضر الذاكرة الثقافية والمكانية في كولاجات كاميلا زكريا وخربشاته على صوره الفوتوغرافية بحجم كفّ اليد التي صنع منها انستيليشن حائطياً مؤثِّراً بصرياً. أما الكويت التي تشارك للمرة الأولى فقد مثّلها النحّات سامي محمد بنماذج من فنه الوطني بتمثاله الميداني للشيخ عبد الله السالم الصباح وبعض قطع أخرى تتقاطع سياسياً ومفهومياً مع حدث غزو العراق للكويت.

الدايلي نيوز وصفت المشاركة المصرية بالهزلية

وتأتي المشاركة المصرية التي اختير لها كل من الفنانَيْن خالد زكي ومحمد نبوي لتبرهن على التراجع الحزين والمؤسف الذي بلغ مداه في السنوات الأخيرة. فالعمل الذي مثّل مصر وهو انستيليشن مزيج من النحت التقليدي متوسط القيمة عبارة عن جسد حديدي ضخم مطلي باللون الذهبي يشبه المومياء وبه فتحات ينظر منها المتفرج فيرى داخله تمثالاً صغيراً آخر ولوحاً شفافاً منقوشاً عليه أصفار، تواجه هذه الكتلة، شرائط من الموزاييك مدلاة برتابة على الحائط وحتى أرضية الممشى، وثمة تمثال آخر كبير لدرويش يرقص. غرق صاحب فكرة هذا العمل، خالد زكي، في فانتازياه «دورة الإنسان على الأرض» والتي أراد أن يحكي من خلالها، حسب نصه في كتالوج الجناح «ملحمة تتجسد فيها معاناة ملايين الكادحين... السائرين الهائمين الذين اختلطت على جباههم قطرات الندى والعرق والدم بتراب الوادي وطميه...» ناسياً اللغة البصرية التي من المفترض أنها الأساس هنا.



حلمي التوني

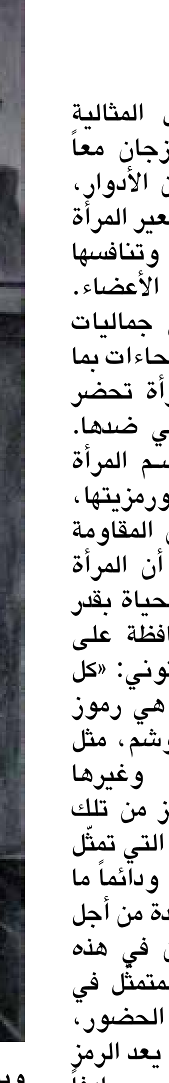
تجديد المضامين والعناصر

ياسر سلطان

في مجمل تجربته التشكيلية يقدم الفنان المصري حلمي التوني حكاية واحدة متعددة التفاصيل، حكاية تتآلف عناصرها زاهية ومبهجة على سطح اللوحة بعلامات الوشم وصور الأبطال في الحكايات الشعبية، كما بالأسطورة. فالتوني فنان مولع بالمورو ث الشعبي، ينقِّب عمّا توارى في دهاليز الماضي، ويجمع مفرداته وعناصره من سجلات التاريخ وركام الذاكرة، من قلائد وأقراط، ووشوم، ونقوش منحوتة على أبواب البيوت القديمة، ويستدعي كل ذلك ليتخطّاه بالحذف تارة، وبالإضافة تارة أخرى، حتى تستوي العناصر جليّة وبرّاقة كأنها وُلِدت لِتَوّها من العدم.

في معرضه الذي أقيم مؤخراً في قاعة مشربية بالقاهرة تحت عنوان «خيول ونساء» لا يقتصر التوني على موضوعة المرأة، التي غالباً ما هيمنت على لوحاته، وإنما يُقحم في تجربته الجديدة موضوع الخيول، بما يحمله من دلالات وارتباطات بالمُخيِّلة والذاكرة، فتاريخ الخيول يتقاطع مع تاريخ البشر في الحروب والملاحم كما مع الأساطير.. ويجسد القُنطُور بشكله (نصف حصان ونصف إنسان) صورة التقاطع الخرافية، وكذلك البيجاسوس، أو الحصان المجنّح، المولود من دماء ميدوسا في الأسطورة الإغريقية، وهو الحصان المسحور في حكايات ألف ليلة وليلة، والذي تحقَّقت اللعنة على يديه وأخرج بطل الحكاية من النعيم المقيم إلى كابوسه الأرضي. وتحضر الخيول كرمز للقوة والرغبة، وهي مرتبطة أيضاً بالطموح والخيال. وفي التراث نجدها ترمز للبرق المعبود والخصب والخير والطيران. كما في الخيل شيء من لين المرأة وكبريائها.

انطلاقاً من هذه المرجعية، يقارب حلمي التوني في أعماله التشكيلية الحديثة بين المرأة والخيول، محاولاً تلمُّس ما بينهما من تشابه والتقاء، ذلك



أن الصفات وعناصر الجمال المثالية تتحقق في كليهما. وهما يمتزجان معاً داخل اللوحات ويتبادلان الأدوار، يتهامسان حيناً ويفترقان. تستعير المرأة عيونها الواسعة من الخيول، وتنافسها في خصلات الشعر واتّساق الأعضاء. غير أن الأمر لا يقتصر على جماليات وصفات فقط، بل يتعدّاه إلى إيحاءات بما يدور في مجتمع اليوم، فالمرأة تحضر بقوة، وتتحدى الأصوات التي ضدها. لكن التوني وإن كان قد رسم المرأة من قبل مستلهماً جمالياتها ورمزيتها، فهو يرسمها اليوم كتعبير عن المقاومة والتحدي (كما يقول)، ذلك أن المرأة عنده ليست مجرَّد شريك في الحياة بقدر ما هي حاملة لرسالة، ومحافظة على قيم المجتمع وثقافته. يقول التوني: «كل الرموز التي كنت أقدمها دائماً هي رموز مستوحاة من التراث أو فن الوشم، مثل السمكة والعصفور والهدهد، وغيرها من الرموز الشعبية. ولكل رمز من تلك الرموز دوره، إلى جانب المرأة التي تمثّل العنصر الأساسي داخل العمل. ودائماً ما آتي بهذه الرموز كعوامل مساعدة من أجل إظهار الفكرة وتأكيدها، ولكن في هذه الحالة أصبح الرمز هنا - والمتمثّل في الحصان - مساوياً للمرأة في الحضور، وربما يتفوق عليها أحياناً. لم يعد الرمز مجرّد عنصر ثانوي، ولكنه أصبح مرادفاً للعنصر الرئيس في اللوحة. وللحصان هنا دلالات أخرى متعلّقة بالشموخ والكرامة والاعتداد بالنفس».

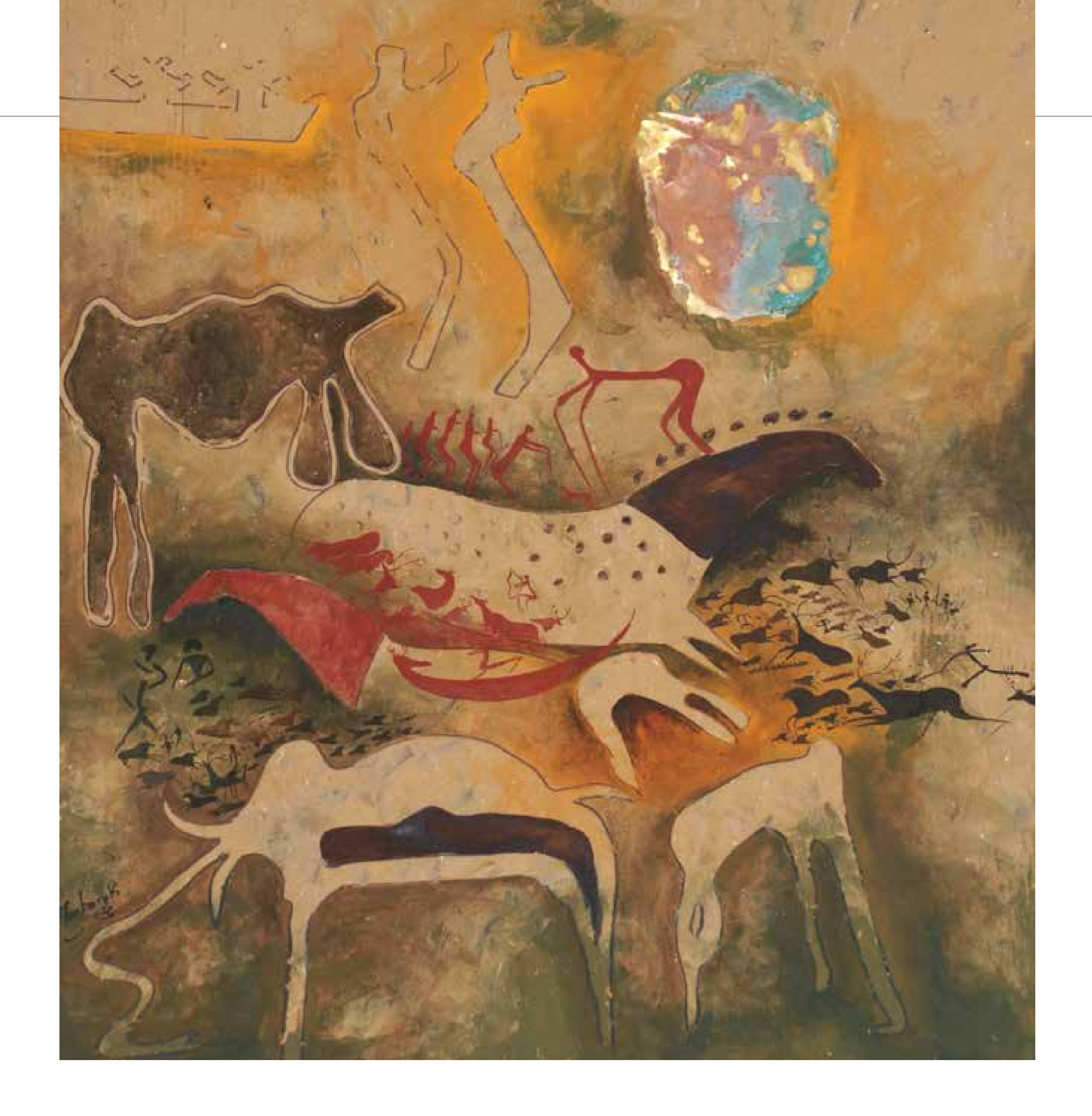
دلالات ومواقف

المضامين في لوحات التوني، بما فيها من سرد ورموز، هي انعكاس لتجربته واشتباكه مع تفاصيل الحياة وقضايا المجتمع والوطن. وعلى هذا النحو يُضمّن أعماله الفنية ما يدور حوله دون إغفال للعلاقات الجمالية في اللوحة. اختار الفن الشعبي لهوى شخصي كما يقول، ثم لرغبته في العودة إلى الأصول والبدء منها. وهو رغم استقراره الفني وتميُّز مفرداته وأشكاله وعناصره بطريقة لا تخطئها العين، إلا أن أعماله لا تتّسم بالرتابة أو التكرار، فتجديده ينمّ عن قناعة خاصة لا يتردّد في قولها «الفنان الصادق لابد له أن يغيّر ويطوّر نفسه باستمرار، وألا يستكين أبداً أو يستسلم للأسر في إطار واحد مهما كانت روعة ذلك الإطار، ومهما سمع من كلمات الإطراء والإعجاب. لابد له أن يغيّر نفسه، لأن التغيير هو سنّة الفن كما هو سنّة الحياة».

من الفنانين في نظر حلمي التوني مَنْ يكبّلهم النجاح الآني، وتطفئ كلمات الإعجاب والاستحسان وهج إبداعهم وتبدّده، وفي وصف هذه الحالة يقول: «إن الكثيرين وقعوا في هذا الفخ، دون أن يدركوا أن الفن في حقيقته هو دعوة للتغيير والتجدُّد المستمر... الفن أكثر اتساعاً ورحابة من تلك الفكرة المسطّحة التي يحاول البعض حصره فيها. هو ليس مجرد وسيلة للترفيه أو المتعة البصرية والحسية، بل هو أكثر شمولاً من هذا... وليس الفن رفاهية، بل هو ضرورة وجود وتقدُّم ورقي. الفن يعلي من شأن قيمتين أساسيتين لا غنى عنهما في تقدُّم الأمم والحضارات، وهما الإتقان والابتكار، وهما من أهم القيم التي تعتمد عليها الحضارة الغربية الآن. لذا فالفن مرادف للحضارة دائماً. ولا توجد حضارة من الحضارات العريقة إلا وكان الفن إحدى دعائمها ومقوّماتها.

تخرَّج حلمي التوني في الفنون الجميلة عام 1958، وعمل بدار الهلال المصرية لسنوات فور تخرُّجه، إلى أن تركها مرغماً مع عدد من كتّابها عام 1973 ليسافر بعدها إلى لبنان ويقيم هناك لأكثر من 12 عاماً متواصلة. عاد بعدها إلى القاهرة مرة أخرى في منتصف الثمانينيات.

أقام العديد من المعارض الفردية في معظم الدول العربية، كما شارك في الكثير من المعارض الجماعية المصرية والدولية. عمل في مجال الإخراج الصحافي، ويُعَدّ من أبرز الفنانين في مجال تصميم الكتاب في العالم العربي. كما ألّفَ وصَوَّر العديد من كتب وملصقات الأطفال التي نُشِرت بعدة لغات.



مبارك عمّان
ماضي الأيام الآتية

أنيس الرافعي

من «ذاكرة الجدار» إلى «ذاكرة ما قبل التاريخ»: عنوانٌ يمكنُ أن يكون ملائماً للتمثيل لمقولة مارتن هايدغر القائلة بأنّ «كل عمل فني يفتحُ عَالماً على طريقته، ولكن هذا العمل يمضي في ما بعد إلى صورته المتبقية الكامنة ليستقرّ فيها». كما يجوزُ أن يكون كافياً لاختزال ثنائية «الوعي - الفعل» المتحكِّمة في التجربة الجمالية للفنان المغربي مبارك عمّان، وهو يقدِّمُ مؤخراً معرضه التشكيلي الجديد، تحت عنوان: «جنور» برواق المعهد الفرنسي لمدينة الجديدة.

فمبارك عمّان المُولع بفكرة «أصل الشيء الفني» بوصفه حامل صفةٍ



ومادةً مُشكّلة وشكلاً مُدركاً، انتقل من مرحلة استلهام مرجعياته الطفولية ضمن نطاقها الشخصي الضيق ذي الصلة الوطيدة بأضغاث الذاكرة، إلى محطة البحث في الذاكرة الجمعية الإنسانية.

ومن هنا، فإنّ اللّوحات التي يزخرُ بها هذا المعرض، تتخذ من الآثار والعلامات التي خلّفها «الكائن البدائي» على إهاب الكهوف والمغارات موضوعة مركزية لها.

للوهلة الأولى، قد يتراءى هذا النزوعُ كما لو أنّه عودة ارتدادية إلى النسوغ الأولى لانبثاق الفن الإنساني الساذج القائم على التشبيه العفوي والمقارنة المباشرة، والمُتصَرف حياله دونما فكرة أو تخطيط، بيد أنّ الأمر مخالف تماماً لتصوُّر من هذا القبيل، لأنّ مبارك عمّان يرتدّ إلى «ماضي الأيام الآتية»، ويسخر بمعنى من المعاني من «الفطرية» (بنفس الإدراك وتطويع الموروث صار بابلو بيكاسو «بدائياً بطريقة حداثية»)، ليقول على طريقته بأنّ هذا النزوع فعل مقاومة لدى الإنسان المعاصر من أجل البقاء على قيد الحياة، ومن أجل قصدية حفظ الأشياء في الذاكرة، لا التصرف إزاءها تبعاً لباعث مباشر، بل تفكيكها وتأويلها لحظة التماس معها، نفياً للعين التي تظهر صورة الشيء نفسه، وصورة الفعل كجسد للفكرة، أي كتصوُّر للشيء لا خَلْق أصيل ومتعمَّد له، فأعمال مبارك عمّان الجديدة تتصيغُ بطريقة متدرجة من البسيط إلى المركب، ومن المشخَّص إلى المجرد، سواء على صعيد الرموز (خربشات، نقوش، دوائر، خطوط، قوارب، آلات موسيقية، أجساد ناحلة، حيوانات ميثولوجية بلا أعين أو ملامح واضحة...)، أو على صعيد المواد (تراب، صباغات طبيعية، خشب، نحاس، كلس، صمغ، برادة الحديد، أو بعض المتلاشيات مثل سدادات القناني أو المفاتيح القديمة...). وهو تدرج لا يشغل السند (القماشة) بطريقة اعتباطية، وإنّما على نحو يتيح تفاعل الرموز والمواد داخل «مختبر الزمن»، نُشداناً لحركية وأكسدة محتملة بإمكانها تحقيق صدفة العتاقة والقدم. فيصير هذا التفاعل «الخيميائي» بُعْدياً وطرازاً من المقاومة ثلاثية الأبعاد: مقاومة البياض بالأثر، مقاومة الصمت بخطاب التصوير وسننه، ومقاومة تجهُّم الحاضر بمحاكاة ساخرة «باروديا» للماضي.

أمّا بخصوص التقنية المعتمَدة في هذه اللّوحات، فهي تمزجُ بين كل من النحت والكولاج، وتشركهما ضمن طبقات مضاعفة تمحو الموجود لينبجس منه ما هو في طور التكوُّن، ليس بهدف إعادة إنتاج أو بعث عالم منسيّ أو منقرض، بل لمساءلته كمتخيّل إنساني وكرؤية بديلة للفن.

في الحقيقة، تلك الآثار والعلامات التي تظهر على لوحات مبارك عمّان، هي من ابتكاره الخاص آثار وعلامات وكهوف ومغارات «معاصرة جداً»، غير أن الخيال «المتوحش» لصاحبها ونائقته «الاسترجاعية» مغرقان في «أسطورة البدايات»، ليقول لنا بأنّ الفنان عليه أن يظل باستمرار قيد النشوء والتجلّي.

كهوف ورموز قيد النشوء في مختبر الزمن



تحت عنوان «رباعيات عمر الخيام»، قَدَّم الفنان المغربي أحمد جاريد مؤخراً مجموعة من آخر إبداعاته التشكيلية بفضاء Loft Art Gallery، إحدى كبريات صالات العرض بالدار البيضاء، وهي الإبداعات التي يجدّد من خلالها وفاءه للمتن الصوفي الذي طالما أسعفه في تسويغ تأمُّلاته وتصريفها عبر توليدية بصرية طريفة تذكرنا بمعرضه «ترجمان الأشواق، 1987» المستوحى من نصوص محي الدين بن عربي.

بنيونس عميروش

أحمد جاريد .. ما وراء رباعيات الخيام

غير أن هذه السلسلة الحديثة تستعيد سيرورة الصياغة التصويرية كامتداد لتجربته السابقة (باب الرواح بالرباط، 2007)، إذ أمست الأعمال الجديدة تتشكّل بتراتبية بنائية متأنية تتخلَّص من الترسيمات التشخيصية الدالة لتدفع بالأسلوب نحو ذلك الصفاء القريب من نورانية مطلقة. الأسلوب الاختزالي الذي يُعَدُّ نتيجة لتوليفاته التقنية التي يوليها الفنان أهمية بالغة استناداً إلى بحثه الحثيث في تطويع مواده التي دأب على تطويعها وفق معالجاته الفنية (مواد نباتية ومعدنية، تراب، كربون، مسحوق المرمر، مسوق الجوز...). بينما الخلطة المادية لهذه المساحيق القاتمة والداكنة في مجملها، لا تنتصر إلا للبياض وهي تتمظهر بالكيمياء التي تمنحها حياة «ضوئية» جديدة، مُثْبَتة على الخشب وورق «الآرش» Papier Arches.

الصفاء ،البياض ،النور... هي القيم التشكيلية المهيمنة في «جداريات» جاريد. ولعلها القيم التي تقرِّبنا من قوله: «عمر الخيام ليس صورة بل قيمة. لذلك لم يكن يهمني أن أرسم مشاهد له صحبة عشيقته جيهان أو بورتريهاته... ليس لأن رسمي من نوع الحكائية المضادة فحسب، بل لأني لن أقدم أية قيمة مضاعفة للخيام أو لتجربته. فالذي يشدني هنا أكثر في تجربة هذا الرجل هو اقتسام تلك الحساسية التي تهمّ

زهده وتواضعه وتهمّ شفافية الروح وهشاشة الحب... بهذا المعنى يعيدني الخيام إلى الأعماق. إنه سالكٌ بالمعنى الصوفي. يأخذ بأيدينا ليعبر بنا من خارجنا إلى دواخلنا. على هذا الأساس أعتبر إعادة زيارتي للرباعيات هي نوع من البحث عني في الخيام أو بحث عن الخيام الذي فيّ».

من هذا المنظور يمكن مقاربة هذا النزوع الإقلالي minimaliste المفرط الذي لا يعتمد تقنية الإبقاء الأولي (الإبقاء على فراغات البياض العذري للسند support)، بل يقوم على متوالية البناء المتبوعة بالمحو عبر تغطية ضوئية مجسّدة بصبغة الأبيض الذي يعمل على إطفاء العناصر الشكلية المختزلة، حيث تنكشف وتتلاشى بحسب قواعد طرسية (palimpseste) تتخذ فيها الشفافية أقصى عنفوانها. بذلك يضع جاريد المشاهد في مجازات الرباعيات وفي روحها على حدّ تصريحه، مضيفاً: «كما يبقي الخيام في رباعياته على ما في الحياة من صفوة، أبقي في الرسم على لب الأشياء. من التفكيك والتشظي إلى السرد المضاد من أجل مديح الصمت ونسيان الجمل البصرية الجاهزة. فهناك أيضاً ما وراء الخيام، أقصد تبدأ لوحتي حيث تصمت الرباعيات، إذ تكتمل اللوحة عندي حينما تمحو فكرتها».

عبر تقنياته المختلطة المنثورة لمشتقات أرضية، يعمل الفنان على صنع تشكيلية plasticité حداثية مُحمَّلة بعناصر الطبيعة إن على صعيد المادة التي تنبثق من التراب والمعدن (المرمر الناري الوضاء) والهواء الموصول بتوظيف الرذاذ (poussière) المتفاعل مع أسناد الورق، أو على صعيد الإيحاء الذي يضيف عنصر الماء عبر مشهدية تجمع بين الإيحاء بالعمق والإيحاء بالانعكاس reflet واللمعان السطحي، كما هو الشأن في لوحته «مائية، 2012».

ضمن هذا المنحى المادي (الترابي والمعدني) في التصوير المغربي المعاصر، بخلاف تجربة الفنان حسان بورقية الذي يشتغل بعجين المادة وسمكها لإبراز جماليتها «المتوحشة» الكامنة في ثقالتها وفي طبيعتها الأصلية الخامة والمستعادة، تتوجه تجربة الفنان أحمد جاريد نحو تنويب وتهذيب المادة إلى حدّ السيولة لبلوغ أقصى درجات الخفّة القمينة بترجمة الشفافية transpar-ence باعتبارها المفهوم الجوهري في هندسة «الرباعيات» البصرية التي تتحاور فيها الأشكال اللامكتملة (أطياف حروف وكلمات، علامات، بقع ولطخات، موتيفات زخرفية، غرافيتي، بصمات، نقط، خطوط...). في انقشاع هذه العناصر الزاهدة التي لا تؤثر على اجتياح المونوكروم، ينطبع اللون بتحفّظ شديد (أسود، برتقالي، بني، أوكر...)، باستثناء الأخضر الذي ينبعث بتوريقات ظلّية ترسم ذلك البستان «الخيامي» الذي ألفه الفنان بتعبيرية نباتية جديرة بأجواء اللقاء المستحضر بقوة العنوان المشترك لِلوحتَيْه «لحظات أخيرة مع الخيام، 2012».

من المادة الأرضية إذن، يتسامى الفنان أحمد جاريد بإبداعيته لتشكيل سماواته الباطنية، وفي غمرة شموسها يشير بقوله إلى كونه يسعى دائماً إلى أن يدفع بحثه الفني بعيدا في عالم ينزلق فيه كل شيء نحو الفراغ والوحدة، عسى أن ينعم بالصفاء والضوء وبلحظات صحبة الكروان، صحبة حكيم عمر الخيام*.

* حكيم عمر الخيام (1123-1050م): شاعر وفيلسوف وعالم فلك ورياضي، محسوب على الثقافتين العربية والفارسية.



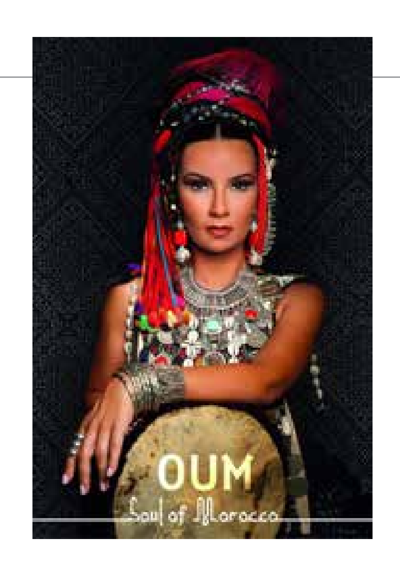
أُمّ الغيث على مقاس البلد

العودة إلى مُدَّخرات الهوية الموسيقية مسألة تجعل الفنان فوق العادة الاستهلاكية. أُمّ الغيث بنت الصحراوي المعروفة في الوسط الفني بـ «أُم» صاحبة تجربة غنائية جنينية استطاعت بثلاثة ألبومات حتى الآن أن تضع صوتها في صلب إشكالية الهوية الغنائية المغربية المتراوحة بين التبعية للخارج واختزال فلكلوري لا ينعش التراث الموسيقي.

محسن العتيقي

ربما لا تحظى «أُمّ» بالشهرة الكافية في بلدها، وهذا حال من يقصد جمهوراً نخبوياً على كل حال، لكن المهووسين بالتنقيب في عالم الموسيقى يدركون الحسّ الفني والثقافي الذي تقدمه هذه الفنانة المغمورة. اختارت في البداية الاتجاه غرباً متأثِّرة بالسول الأميركي فقدمت هذا الأسلوب في ألبومها الأول «ليكم» (2009)، والثاني «سويرتي» (أي الحظ) عام 2012، وتدريجياً استقرت تنقيباتها الموسيقية في ألبومها الجديد «Soul Of Morocco» (روح المغرب) على توليفة غنائية فريدة تعبِّر عن الثراء الفني المحلي وقدرته على محاورة ألوان وإيقاعات موسيقية عالمية. وبشكل عملي قدمت «أُمّ» في ألبومها خلطة من التراث الحساني الصحراوي بإيقاعاته المحلية، وموسيقى السول الأميركية بما فيها من عناصر الغوسبل والجاز. وعلى غرار ألبومها الثاني «ليكم» وزِّعت أغاني الألبوم على نمط (أكوستيك) خالٍ من المؤثرات الإلكترونية، وذلك بتسجيل جماعي مباشر في أستوديو دافو الباريسي الشهير، اعتماداً على إيقاعات مغربية قحّة بالدربوكة والبندير والطار... وهي عودة تبرِّرها «أُمّ» بالصخب الإلكتروني الذي بات طاغياً في السوق الموسيقية الراهنة، كما تبررها قناعة راسخة بكون ما هو روحي وإثني تليق به موسيقى حية وأصلية تترجم حيوية التعدُّد في حوار الإيقاعات وحيث تأخذ كل آلة موسيقية حقَّها.

ووفق هذه الفلسفة الموسيقية يستعيد ألبوم «Soul Of Morocco» أغاني قديمة (best of) وأخرى جديدة تشكِّل في مجموعها تسع أغانٍ، منها



على التوالي: «هو، سلام، ليك (إليك)، هيلالة (تهليلة)، منامة، تاراكالت (منطقة في صحراء المغرب)، مني ليك، آجي». وتتطرق مضامينها إلى قضايا الحب والسلام والمرأة والكون والله والروح والبلاد والأحلام. ففي أغنيات الحب يأخذ الحبيب بيد حبيبته، ويجعلها تعبر الفصول فتغنّي وتكتب من أجله. وفي السلام تحيات إلى جمال الكون والبلاد ونداء إلى الضمير الإنساني، والله خالق الأحباب والقمر والرغبات السعيدة، وباب الصحراء تاراكالت الاسم القديم لمحاميد الغزلان تستحق الغناء. وفي الأحلام لا أحد يعرف الطريق، أو ما سيجري غداً، هنالك دعوة للحياة فقط، وعلى الحبيبين حشد طاقاتهما مع كل ما لديهما من حواس. وفي مضامين المرأة دائماً هناك صرخات احتياطية للأعراس...

بالعودة إلى أغنية «تاراكالت» عن باب الصحراء، وهي الاسم القديم لمنطقة محاميد الغزلان جنوب المغرب، قدمت «أمّ» هذه الأغنية كإهداء لمهرجان تاراكالت الموسيقي في دورته الأخيرة باعتبارها ضيفة شرف، تماشياً مع موضوع «نساء صحراويات». وهو الشعار الذي اعتمده المهرجان. تستلهم الأغنية بأسلوب إيقاعي الأشعار الحسانية الصحراوية، وثقافة الرحل، وكانت «أمّ»، ذات الأصول الحسانية، قد غنّتها رفقة موسيقيين من مالي والجزائر وفرنسا في سهرة مشتركة لتكون رسالة باسم ضيوف المهرجان تنشد السلام والتعايش الثقافي. وقد استغلت وجود فرقتها في واحة محاميد الغزلان، وصورت أغنيتها بين الكثبان وتحت قمر الصحراء.

الكثير من المجموعات الشبابية في المغرب أعادوا الاعتبار إلى الدارجة المغربية في أغانيهم. ومنهم من طرق أبواب التراث واجتزأ منه ما تيسر من الجمل المأثورة في ذاكرة الأغنية الشعبية. ومنهم من اقتطف بعض الطبوع والنغمات، ضمن ما يسمى «الفيزيون»، لكن «أمّ» امتلكت ما لم يمتلكه الكثير من جيلها: ثقافة موسيقية عالية، ذوق رفيع في انتقاء النصوص أو كتابتها، وفي تصوير الأغنية، كما في كليب «تاراكالت» هندام صحراوي، رقصات صغيرة، صوت نافذ كسرتها الخجولة، تمظهر عرافة ملمّة. وبين غنائها وكلامها في التليفزيون أو الإذاعة، يختلط على السامع مكمن الصوت الأنقى، صوت الأغنية أمّ تحدثها! وسرعان ما تبدو المقارنة غير حاسمة بين توأمين.

وقبل كل هذا، فهي صاحبة رسالة إنسانية وثقافية، ومشروع موسيقي مستوعب يتأسّس بتؤدة على مقدرة تلقائية على إيصال الأغنية إلى ما وراء الحدود. وليس من شيمها التفاخر والتباهي فعن غير قصد تتجنب الابتذال الإعلامي فتتجنب بذلك ما يسقط فيه الكثير من الفنانين الذين أدّت بهم حواراتهم السطحية وحظّهم المفرط من الأضواء إلى الابتذال والتنميط والجمود. وعلى عكس ذلك أينما وجدت تجربة فنية ذات شأن وجِد نصيب من الفكر يضيء شخصيتها الفنية والاجتماعية، و«أمّ» من التجارب التي تستدعي إنصاتاً مضاعفاً، مرة للأغنية ومرة لمواقفها وتعبيراتها عن شغلها الموسيقي، فكما تعبر غنائياً عن قضية أو عاطفة تنطوي حواراتها القليلة على إتقان الكلام وتضمينه آثاراً ثقافية، وهي من زمرة الفنانين الباحثين عن تطوير ترسانتهم الموسيقية والمعرفية تأصيلاً للنغمة حتى وإن كانت الأغنية نشيد أطفال على مقام في غاية البساطة، شيء كالرسومات التي يمكن أن يرسمها أي أحد، لكن خلفية الرسام الفكرية تجسّر المسافة بين الألوان وصاحبها، وبين أغنية «أمّ» وشخصيتها مسافة لا يطالها نشاز. لقد وجدت نوع الموسيقى الذي يتصف بميزات لا تحصى، موسيقى الشعوب القادرة على تدوير هويات من هوية واحدة، أو إنتاج هوية واحدة من هويات متعددة، وعلى الجانب الآخر موسيقى تمدّ أوتار التسامح والمثاقفة.

في سن الرابعة عشرة التحقت أمّ الغيث بجوقة الغناء الإنجيلي الغوسبل بمدينة مراكش، وعن طريق المعهد الثقافي الفرنسي تعرّفت على أميركي من أصل جمايكي دعاها إلى تأسيس فرقة خاصة للغوسبل حيث ستساعدها هذه التجربة على تطويع صوتها بأغانٍ جامايكية وأغاني الغوسبل التقليدية.

عام 2003 تركت المدرسة الوطنية للهندسة المعمارية لتستقر في الرباط نحو الدار البيضاء بحثاً عن فضاءات موسيقية أرحب تحقّق حلمها الموسيقي، وخلال هذه الفترة ترددت على فرنسا باقتراح من فنانين فرنسيين بالدار البيضاء بحثاً عن آفاق أخرى، لكن عدم تأثُّرها بالأنواع الموسيقية الفرنسية جعلها عام 2004 تقرّر العودة إلى المغرب حيث ستكتشف إمكانية الموسيقى الصحراوية (الغناوة والتراث الحساني) التي تجري في عروقها، فانطلقت في استلهامها بأسلوب مبتكر يجمع بين هذه الجذور وموسيقى السول الأميركية. وفي عام 2011 عرض عليها عازف السكسفون الكاميروني الشهير «مانو ديبانغو» أن تغني أغنية في ألبومه. وخلال السنة نفسها قدّما معاً سهرة على مسرح «كازينو دي باريس».

غنت «أمّ» للعاطفة والدراما الإنسانية، كما غنَّت رفقة مغني الراب الغاني «بليتز ذي أمباسادور» عن الأفارقة الذين يطمحون في الوصول إلى أوروبا. وغنَّت ضد العولمة. ومن أغنياتها (سينغل): «أمي» بالاشتراك مع باري (2003)، «الدايم الله» (2004) «إفريقيا» (2004)، «الإنسانية» (2005)، «لا تيأس» (2008) رفقة مجموعة الراب H. KAYNE، و«ليك» مع دون بيغ عام (2010).



مهرجان أفينيون 2013

إفريقيا في فرنسا

مغامرات في جماليات مسرح الهامش

أصبح مهرجان أفينيون المسـرحي، الذي ينعقد كل عام في شـهر يوليو / تموز في هذه المدينة التاريخية العريقة، وبحق، أهم مهرجانات أوروبا المسرحية السنوية. لأنه باستمراره وتراكم خبراتـه، وتطويـر طموحاتـه، وارتياده المسـتمر لأصقاع جديـدة من التجريـب الفني وبرمجة الأنشـطة الثقافية، تحوَّل إلـى مهرجان أوروبي بلا منـازع. تفد إليه، أو بالأحـرى تُدعى إليه، فالاختيار الدقيق من أسرار نجاح المهرجانات، أهمّ الفرق المسرحية الأوروبية، وأهم المغامرات المسـرحية الجديـدة فـي أوروبـا في المحـل الأول. فضـلاً عن اهتمامـه بأبرز إنجازات المسرح المتميـزة في الكثير من الثقافات غير الأوروبيـة، بما في ذلك الثقافة العربية بالطبع، وإن على نطاق ضيق.

أفنيون: د. صبري حافظ

دورة هذا العام هي السابعة والستون من عمر المهرجان الذي وُلد عقب الحرب العالمية مباشرة. وفي المهرجان الرسمي هذا العام 41 عملاً مسرحياً يُعرَض كل منها لأكثر من مرة، وأحياناً لأكثر من عشر مرات في أسابيع المهرجان الثلاثة، و21 مسرحياً من مختلف بقاع العالم في قسم «فنانون ليوم في المهرجان Des Artists un Jour au Festival» يقدم كل منهم لقاء أو ورشة عمل، وعملاً ممثلاً لمنهجه الإخراجي ولتصوُّره لجماليات العرض المسرحي، يعرض لمرة واحدة، في نوع من تجسيد الرؤى النظرية في التطبيق. فضلاً عن اللقاءات المفتوحة مع عدد من ضيوف المهرجان، ومع مخرجيه المشاركين. ثم هناك أيضاً برنامج «مسرح الأفكار Le Théâtre des Idées» الذي يستضيف هذا العام تسعة من أعلام الفكر المعاصر في مجالات الفلسفة والتاريخ وعلم الجمال وعلم الاجتماع يناقش كل منهم ضمن ندوة أو لقاء مفتوح مع مُحاوِر متخصص أولاً. ثم مع الجمهور أحد القضايا المهمة في الوقت الراهن.

هناك ندوة بعنوان «كيف نخرج من الأزمة الراهنة» يشارك فيها المنظّر الأدبي إيف سيتون، والمتخصص في فلسفة الفن جورج ديدي هوبرمان، تتناول كيفية الخروج من خطاب التدهور السائد، والبحث عن منطق في شتات فكر الشباب ورؤاهم، وعن جماليات القرن الجديد التي تتبلور وسط هذا الشتات. وأخرى بعنوان «إفريقيا ومستقبل العالم» يشارك فيها الأنثروبولوجي جان فرانسوا بايار، والمؤرخ آخيل ممبا، والفيلسوف جوزيف توندا، عن الإرث الأوروبي الفادح في إفريقيا وأثره على حاضرها الاجتماعي والسياسي ومستقبلها. وثالثة عما «ستؤول إليه أزمة الضواحي الفرنسية» والتي تشهد على عمق الفجوة الاجتماعية والثقافية المنذرة بالخطر في قلب المركز الرأسمالي ذاته، يشارك فيها عالما الاجتماع ميشيل كوكوروف، وديدي لابيروني.



«شيدا Shéda» عمل شبه ملحمي استغرق عرضه أكثر من أربع ساعات،

ورابعة عن «أي مقاومة ثقافية» يشارك فيها الفليسوفان فابيان بروجير وبولين كولونا داستريا، تتناول الفكر الراديكالي الجديد في استشرافه لنظام دولي مغاير، وتأكيده لمفاهيمه الجديدة حول دور المثقف في صياغة خريطة التفكير الجديدة في متغيرات العالم، وبلورة خطابها النقدي، بالإضافة لحوار بعنوان «كيف نفكر في الخلل الجديد في النظام العالمي» مع المؤرخ الإفريقي آخيل ممبا عن كيفية مواجهة فكر ما بعد الاستعمار للخلل البنيوي في نظام العولمة الراهن.

والواقع أن وجود نبوتين في «مسرح الأفكار» عن إفريقيا يتسق مع تركيز مهرجان هذا العام على المسرح في إفريقيا، وعلى قضاياها المختلفة. حيث يستضيف المهرجان كل عام مخرجين يدعوهما بالمخرجين المشاركين Associate Directors، ويتيح لكل منهما تقديم أكثر من عمل، يكون أهمها في أفضل فضاءات المهرجان، حيث يتقاسمان عادة فضاء المهرجان الأكبر وهو «ساحة الشرف في القصرالبابوي» التي تتسع لأكثر من ألفي متفرج. فيقدم كل منهما عمله فيها لعشرة أيام. وكان مخرجا هذا العام هما الفرنسي ستانيسلاس نوردي Stanislas Nordey الذي سأتناول عرضه الرئيسي بعد قليل، والكونجولي (من الكونغو برازافيل) ديبدونيه (عطية الله) نيانجونا Dieudonné Niangouna. وقدم أولهما عرضه في ساحة الشرف، بينما آثر الثاني أن يقدم عمله الكبير في «محجر بولبون» الشهير الذي كَرَّسَه المخرج الإنجليزي الكبير بيتر بروك كفضاء مسرحي متميز قبل أكثر من عشر سنوات، حينما أصرّ على عرض عمله المسرحي الكبير عن (المهابهاراتا) الهندية فيه.

وهو فضاء مسرحي يتسع لما يقرب من ألف مشاهد، ويعد الفضاء الثاني بعد ساحة الشرف من حيث مكانته في تراتبات فضاءات العرض في أفينيون. قدم فيه نيانجونا وهو كاتب ومخرج مسرحي كَوَّنَ فرقته الخاصة في برازافيل عام 1997، عمله الرئيسي «شيدا Shéda» وهو عمل شبه ملحمي



«طبول وحفْر Drums and Digging» لغة جسدية ومتمردة

استغرق عرضه أكثر من أربع ساعات، وكان من أوائل العروض التي شاهدتها في مهرجان هذا العام. عمل يقطّر فيه نيانجونا خبرته المسرحية في معالجة الحياة اليومية المحيطة به في الكونغو واستخدامها لخلق جماليات مسرحية جديدة. تختلف عن تلك التي كَرَّسَتها الحركة المسرحية في بلده منذ الاستقلال، والتي تُعَدّ استمراراً لتقاليد المسرح الغربي الذي أرساه المستعمر الفرنسي بإخلاصه للمبالغات التمثيلية، والإلقاء التهويلي المفخَّم الذي يذكّرنا في مصر مثلاً بطريقة يوسف وهبي في التمثيل.

وواصلت الحركة المسرحية الكونجولية الإخلاص له بعد استقلالها. إذ انطلقت تجربة نيانجونا من تحدي تقاليد هذا المسرح، وبلورة أجرومية مسرح مابعد الاستعمار الكونجولي الذي يسعى لصياغة لغته المسرحية المغايرة التي تستخدم الفرنسية، وتطعّمها في الوقت نفسه ليس فقط بمفردات من اللغة الإيارية Iari وهي أبرز لغات الكونجو الشفهية ولغة المخرج الأصلية، ولكن أيضاً بالكثير من الأقنعة الإفريقية واستراتيجيات فنون العرض والفرجة الكونغولية. مما يذكر القارئ العربي بشيء مما حاول أن يفعله يوسف إدريس في «الفرافير»، وسعد الله ونوس في استلهاماته لمسرح الحكواتي بعده.

وتتجسد الكثير من هذه التقنيات والجماليات المسرحية في عرضه الجديد الذي يقول إنه ظل يجترّ مشاهد منه طوال 11 عاماً. وظل يعمل على تركيب صوره التي ظلت تخايله بين الفينة والأخرى طوال تلك المدة، وظل يكتب مقاطع منها، ويبحث عن ماضي ما يخايله فيها من مشاهد وصور، كي يفهم ما جرى له، وما جرى لبلده. لأن المسرحية في مستوى من مستويات تلقّيها هي مجموعة من الحكايات المتجاورة والمتداخلة والمتقاطعة التي يمتزج فيها العنف بالحب، والحيرة باليقين، واليأس بالأمل، والحكمة بالجنون، والواقع بالخيال، والماضي بالحاضر، وتتكون من فسيفسائها ومواقفها المتجاورة والمتحاورة حكاية هذا العمل الملحمية، ومواجهاته الدامية بين الشخصيات. أو بالأحرى حكاية الكونجو مع القهر والحروب الأهلية منذ الاستعمار وحتى اليوم. وهي، في الوقت نفسه، ملحمة الحياة في الغابة الإستوائية الإفريقية وبحث إنسانها المستمرّ عن الماء في عالم يجثم عليه الجفاف المادي منه والمعنوي على السواء. ويرزح تحت ثقل الماضي وما اقترفه الأسلاف من أخطاء، لابد أن يدفع الأخلاف ثمنها الفادح.

وقد استخدم نيانجونا فضاء المحجر الشهير بطريقة خَلّاقة. فقد سبق أن شاهدت أكثر من عمل في هذا المحجر، كان آخرها ثلاثية «نساء سوفوكليس» التي قَدَّمَها المخرج اللبناني الكندي الموهوب وجدي معوّض فيه قبل عامين. ولكن نيانجونا أحال الكثير من صور لغته الأم المتوهِّجة بالألوان والحركة إلى مشاهد تنبجس من قلب هذا الفضاء المهيب الذي تحيط بخشبته عن بعد جدران المحجر التي قُدَّت من الصخر، فتتحول الأحجار تحت وقع اللعب بالإضاءة وتقنيات الفيديو الجديد إلى صور وأشباح طالعة من أدغال إفريقيا. وتتداعى في فضائه الرحب أصداء أصوات الأسلاف من بين ثنايا الجروف الحجرية، وقد دبت فيها الحياة، حين



«قادش Qaddish» عرض مسرحي أخرجه كودوس أونيكيكو

تخطر على بال الشخصيات التي تعتقد بوجودها وقواها من ناحية، أو تظهر خيالاتها في أحلامهم التي تستشرف عبرها المستقبل من ناحية أخرى، حتى ولو اتخذت تلك الأحلام طابعاً كابوسياً كما هو الحال في أكثر من جانب في المسرحية.

وكان لنيانجونا في مهرجان هذا العام، فضلاً عن هذا العمل المدهش بصرياً وحركياً، خمسة أعمال أخرى في فضاءات متعددة، أحدها مع المخرج المشارك الآخر ستانسيسلاس نوردي، لأن أحد أهداف المهرجان هو إتاحة الفرصة لمخرجيه للمثاقفة وتلاقح الخبرات، وآخر مع المخرج الفرنسي جان بول ديلور، وعملان عن نصين له، ثم عمل أخير كان عملاً من الرقص الحديث. في نوع من تقديم كل إمكانياته في الكتابة والإخراج. حيث يستضيف المهرجان المخرج الأجنبي المشارك لمدة عام، ويتيح له أن يعمل مع أقرانه من المخرجين في نوع من تلاقح التجارب وحوار الخبرات التي تثري المسرح الأوروبي بقدر ما تثري تجربة المخرج المستضاف. لكن نيانجونا لم يكن المسرحي الإفريقي الوحيد، فقد دعا المهرجان، مسرحياً كونجولياً آخر، سبق له أن كان مخرجاً مشاركاً فيه قبل عامين، ولكنه هذه المرة من الكونغو كينشاسا أو زائير: وهو فوستين لينيكولا Faustin Linyekula.

وقدم لينيكولا في باحة «دير السيليستين»، وهي أحب فضاءات أفينيون المسرحية لي، حيث أن بها شجرتين معمرتين مهيبتين يضفيان على الفضاء المسرحي جواً سحرياً، ويجلبان بعمرهما المديد ومهابة المبنى العتيق وطأة الزمن على كل ما يدور فيه، عرضاً جميلاً من الرقص الحديث بعنوان «طبول وحفْر Drums and Digging» سعى فيه إلى خلق لغة جسدية وحركية قادرة على استيعاب رحلته من الصبا حيث شاهد أولى الرقصات الإفريقية المحرمة، وحتى النضج وبناء عالمه الخاص وفرقته المسرحية والبحث عن لغة تعبيرية جديدة، وعن كيان وهوية فنية معاً. وقد استطاع العرض أن يُطَوّع استراتيجياته الحركية والمرئية معاً لجماليات الفضاء الذي يُعرَض فيه، وأن يلجأ للبساطة والاعتماد على غناء الراقصين وتطويع أجسادهم للغة الرقص الحديث الجديدة التي بَلْوَرَ لها أجروميتها الخاصة القادرة على الانتقال بنا من سيولة الحركة في الغابة والتعامل مع الطبيعة إلى انضباط التشكيلات الحركية والجسدية التي تفرضها المدينة بقوانينها الصارمة على كل من يفد إليها. ومن سلاسة الحركة أثناء السِّلْم، إلى توترها وعنفها إبان اندلاع الحروب. وكيف استطاع الراقصون أن يحكوا لنا بكلمات بالغة الكثافة والتركيز، وبقليل من الأغنيات، وقدر محسوب بعناية من إيقاع الحركة وتشكيلات المشهد الحركي، قصة مسيرة الكونغو المتعثرة صوب التحقق.

وبالإضافة إلى هذين المخرجين، كانت هناك عدة عروض إفريقية أخرى لفرقة ثانية من الكونغو برازافيل هي فرقة ديلا فاليه بيديفونو Dela Val-let Bidiefono التي قدمت عرض «فيما وراء Au-Delá» الراقص في دير السيليستين أيضاً. وفرقة نيجيرية يقودها المسرحي ومصمِّم الرقصات كودوس أونيكيكو Qudus Oni-keku قدمت عرضاً بعنوان «قادش Qaddish». وثالثة من بوركينا فاسو بقيادة أستريد تارناجدا Astride Tarnagda قدمت عملاً بعنوان مثير «وإذا ما قتلتهم جميعا سيدتي؟ Et si je tuais tous Madame». كما أن هناك عرض فرنسي لأحد تلاميذ عالم الاجتماع الفرنسي الكبير بيير بورديو وهو ميلو راو Milo Rau بعنوان «راديو الكراهية Hate Radio» عن مأساة رواندا سوف أشاهده في آخر أيام المهرجان.

لكن أكثر العروض الإفريقية إثارة للتفكير، ومغامرة مع لغة العرض المسرحي كان العرض المسمى «ملائكة لاجوس من رجال الأعمال Lagos Business Angels» وهو العرض الذي قدمته فرقة ريميني بروتوكول Rimini Protokoll الألمانية التي تتكون من ثلاثة مسرحيين عملوا معاً منذ تخرجهم في معهد المسرح الألماني في جيسين Giessen على خلق مسرح تجريبي جديد يعمد إلى محو الخيط الفاصل بين الواقعي والفني، وبين الوثائقي والمخترع، وبين التمثيل والمشاركة في التجربة المسرحية. ويسعون لتقديم مسرح يرهف وعي المشاهد بما يدور في العالم من حوله خلال المشاركة فيما يقدمون له على الخشبة، بعيداً عن تقوقعه على مركزيته الأوروبية. وقد سبق لي أن شاهدت لهذه الفرقة التي جاءت بعرضين مختلفين لمهرجان هذا العام، عرضاً سابقاً في أفينيون بعنوان «الأذان بالراديو Ra-dio Muezzin» عام 2009 استقدمت فيه خمسة مؤذّنين محترفين من مختلف أنحاء مصر ليعرضوا علينا قصتهم مع الأذان أولاً، ومع اقتراح وزير الأوقاف وقتها توحيد الأذان وإذاعته من الراديو في ميكروفونات المساجد المختلفة. وقد حكى كل منهم تجربته بلغته وقتها، وكيف تعتمد حياته على الأذان، وكيف احترفه، وكيف أن توحيد الأذان سيدمر حياته المستقرة إلى حد ما. بينما حكى الأخير الذي كان من الحفنة القليلة التي نجحت في اختبارات الصوت للأذان في الراديو تجربته المختلفة، التي وَفَّرَها له تعليمه وجمال صوته معاً.

وقد انطلق عرضهم الإفريقي هذا العام، من تنبؤ بسيط أعلنت فيه مؤسسة الائتمان الدولية الشهيرة



Lagos Business Angels عرض قدمته فرقة ريميني بروتوكول الألمانية

جولدمان ساكس أن نيجيريا ستصبح واحدة من أقوى عشر اقتصادات في العالم بحلول عام 2050. فذهبت الفرقة إلى نيجيريا للبحث عن الحقيقة الكامنة وراء هذا التنبؤ والتعرف إلى طبيعة الفرص الاقتصادية المُتاحة فيها، والتي ستؤهِّلها لأن تكون بحقّ أحد العشرة الكبار بعد ثلاثة عقود من الزمان. وجلبت لنا سبعة من رجال الأعمال النيجيريين أو من العاملين في المجالات الاقتصادية المتنامية، وثلاثة من الأجانب الذين يستثمرون في نيجيريا أو يعتمد نشاطهم الاقتصادي على سوقها. وعلى العكس من عرض «الأذان بالراديو» الذي دار كله أمامنا على خشبة المسرح في نوع من الأصوات المتقاطعة والمتجاورة التي تتشكل عبرها أجزاء الصورة وتتخلَّق الدراما، فإن عرض «ملائكة لاجوس» طَوَّرَ تقنيات العرض وعزز درجة مشاركة الجمهور فيه. لأن الجمهور احتُجِز خارج المبنى في طابور طويل لم يفتح له بابه إلا قبيل العرض بدقائق معدودات، سُمِح فيها بدخول كل عشرين متفرج على دفعات، تمنح كل منها شارات بلون محدد، ويقودها مرشد/ة إلى موقع من المواقع التسعة التي يدور فيها العرض، حيث تلتقي فيه بأحد «ملائكة لاجوس» الذي يقدم نفسه للجمهور، ويحكي لهم قصته، ويُقَدِّم لهم بطاقته الشخصية كي يتصلوا به إذا ما أرادوا الاستثمار في المجال الذي عرضه عليهم، أو لكي يشتروا منه بعض ما ينتج من بضائع.

ويحكي النيجيريون ذلك بالطبع باللغة الإنجليزية بينما يترجم المرشد/ة ما يحكيه للجمهور بالفرنسية. وكان هناك مستثمر ألماني قدم مغامرته في نيجيريا، وكيف حقق فيها مكاسبه الضخمة بالألمانية سواء في مجال التنقيب عن النفط أو تأسيس جامعة تكنولوجية فيها، وكانت معه بالطبع مترجمة تترجم ما يقوله إلى الفرنسية. وقد كشف اختيار هذا الألماني خاصة عن الدور الذي لايزال الغرب يلعبه في العالم، وكيف أنه حرص على أن يراقب ما يتيحه من معارفه وخبراته لأبناء الهامش كي يتعلموه. وكأننا بإزاء نوع من تفكيك التجربة مابعد الاستعمارية ونقدها في آن. ولا يستغرق العرض في كل موقع أكثر من عشر دقائق، ينتقل بعدها الجمهور إلى موقع آخر بقيادة المرشد/ة: من مستشارة للأعمال، إلى مصرفي يُحَلِّل الأوضاع المالية للشركات، إلى رجل أعمال صغير يتاجر في الببغاوات الممنوعة والأسماك الملونة، إلى هندية نيجيرية أنشأت مصنعاً للتطريز الإفريقي في سويسرا لتصدير كل منتجاته إلى نيجيريا مسوقة معها عقدة ولع الجنوب وتباهيه بأنه يستخدم منتجات سويسرية، إلى قسّ ساهم في اعتناق المئات للمسيحية، ويسعى لأن ينمّي كنيسته كي تصبح كاتدرائية، إلى تاجر ومطوِّر عقارات .. وهكذا دواليك حتى يجتمع الجمهور كله في نهاية العرض في مسرح يُقَدِّم فيه العشرة خلاصات تجاربهم بطريقة غنائية تلخِّص واقع الحياة في نيجيريا وآفاق التطور فيها.

وقد وجدت أنني بإزاء عرض تعليمي لا درامي، يُقَدِّم للمشاهد كأي عمل فني جيد ومن خلال نماذج محسوسة ما يغنيه عن قراءة الكثير من كتب التاريخ والاقتصاد وعلم الاجتماع عن نيجيريا، وعن عادات أهلها وقيمهم ومعتقداتهم، ومقاييس النجاح والفشل في مجتمعهم. ويفكك في الوقت نفسه بعض ملامح الإرث الاستعماري فيها، ويكشف فداحة ترسُّباته على مستقبلها. عرض يسعى إلى إثارة المشاهد للمشاركة فيما يقدم له، ويطلب منه طرح الأسئلة، أو ربط ما يحكى له بخبرته الشخصية، أو الإجابة على بعض تساؤلات النيجيريين عما يتصوره عنهم.

صحيح أننا هنا بإزاء مسرح يمزج بين الواقعي والدرامي، ويكشف للمشاهد الكثير من حقائق الحياة في هذا البلد الإفريقي الذي لا يعرف الكثيرون عنه غير القشور. وقد بدأ القسم الجماعي في نهاية العرض بسؤال الجمهور عن أن يرفع مَنْ زار نيجيريا منهم يدَه، فلم يتعدَّ الأمر حفنة قليلة منهم، لَخَّصَها الممثل/ القس بأن أكثر من 90% منهم لم يزُرها، وأنه قد آن الآوان ليتغيَّر ذلك الأمر.

وإذا كان مسرح الأفكار قد قَدَّم ندوتين عن إفريقيا بسبب استقدام المهرجان لعدد من العروض منها أو عنها، فإن ندوته عن «مشاكل الضواحي الفرنسية» ارتبطت هي الأخرى بعرضين عنها: أولهما بعنوان مثير للتأمُّل وهو «أسفل حائط لا باب فيه Au Pied du Mur sans Porte» عن نص كتبه مسرحي فرنسي من أصول جزائرية يدعى لازار Lazare وهو أيضاً الذي قام بإخراجه. يتناول فيه بصورة استعارية شفيفة حالة «الآخر» الفرنسي الذي كُتب عليه أن يعاني كلّ صنوف التمييز والتحيُّز والاغتراب في عالم مثقل بحتميات الأفق المسدود، كما يقول العنوان حيث يترك قسماً كبيراً من البشر فيه أسفل حائط صلد لا باب فيه. وهو عمل يُعَدّ الحلقة الثانية في ثلاثية لم تكتمل بعد، تكتب تجربة الضواحي الفرنسية الشهيرة والقريبة إلى حدّ ما من تجربة العشوائيات في البلاد العربية. مع فارق في الدرجة وليس في النوع. هو الفارق بين المستوى الحضاري والاقتصادي للعالم العربي وفرنسا. وقد استطاع فيه المخرج أن يطور فيه لغة عرض على درجة كبيرة من الخصوبة والغنى بالدلالات. تلعب فيها تقنيات توشك أن تكون مستقاة من فكرة القرين وتقنيات خيال الظل، أو تطويراً خلّاقاً لهما يستفيد من إمكانيات الإضاءة الجديدة،



«فيما وراء Au-Delá» عرض قدمته فرقة ديلا فاليه بيديفون

دوراً مهماً في الكشف عن الازدواجية التي ينطوي عليها موضوع العمل: الأنا والآخر. فلكل «أنا» ظِلّه و«آخره» الذي يحرص العرض على أن يعكسه بوضوح على جدران المسرح، والذي لو تأمّله قليلاً لوجد أنه لا يختلف عنه، بل إنه هو نفسه الإنسان في كل مكان. كما تلعب فيه عملية تطوير هذه التقنيات، من خلال مشهد الافتتاح الذي يضع فيه إحدى شخصياته في قفص زجاجي شَفَّاف يحدّ حركتها، ويوشك أن ينطبق عليها ويخنقها، ويعوق، بالقطع، انطلاقها. ولكنه لفرط شفافيته غير مرئي، كناية عن مراوغة التحيز والعنصرية والقهر التي يمكن الزعم بأنها غير موجودة. وأنه ليس ثمة ما يحدّ من حرية حركة الآخر، ولكنه هو غير القادر على الحركة، فليس ثمة ما يكبّله، ولكن الواقع غير ذلك بالقطع، لأن القفص الزجاجي برغم شفافيته بالغ القسوة والتحديد. خاصة وأن المخرج عرض ظله أيضاً على حائط المسرح، فبدت الحركة فيه مضخمة وبارزة لكل من له عينان.

وقد اختار العرض أن يجعل آخرية الآخر فيه ليست ناجمة عن أنه مختلف في اللون أو اللغة أو حتى الديانة عن الجميع، ولكنها آخرية مُصاغة من التصوُّر الجمعي له بأنه مُعَوَّق دراسياً واجتماعياً قبل أي شيء آخر. ولكننا ما إن نشهد العرض حتى نجد أنفسنا نتساءل في نهايته: هل بطل العمل مُعَوّق فعلاً؟ أم أن هناك الكثير الذي يُعَوِّق حركته، ويبدِّد قدراته، ويمنعه من الانطلاق والتحقق؟ وهناك عرض آخر لم اشاهده بعد لمريم المرزوقي بعنوان «بداية شيء ما La Debut de Quelque Chose» حول الموضوع نفسه، فقد برمجه المهرجان في أيامه الأخيرة، وأنا أكتب هذه التغطية (للدوحة) قبل انتهاء المهرجان. كما أن هناك عرضاً عربياً لبنانياً فرنسياً هذه المرة حجزت له في آخر أيام المهرجان هو «عربات حرة Wagons Libres» لساندرا إيشا Sandra Ich.

لكن دعنا نَعُدْ بعد هذه الجولة السريعة في العروض الإفريقية والعربية، إلى المخرج الفرنسي المشارك في هذا المهرجان ستانيسلاس نوردي والعرض الجميل الذي قَدَّمَه لمسرحية بيتر هيندكه «تجوال في القرى»، كي نقدِّم معه الجانب الأهم في المهرجان، وهو المتعلِّق بمغامرات المسرح الأوروبي. فالمهرجان ليس مهرجاناً عن المسرح الإفريقي أو العربي، ولكنه في المحَل الأول عن المسرح الأوروبي، وعن التلاقح المستمرّ بين إنجازاته المختلفة. وقد لاحظت في السنوات الأخيرة من متابعتي لهذا المهرجان أن ثمة وعي داخلي مضمر لدى عدد كبير من المشاركين فيه من الأوروبيين بأن عليهم أن يشاركوا بأعمالهم الدرامية في صياغة ثقافة أوروبا الجديدة، أو بالأحرى في تعميق عرى العلاقات بين ثقافاتها المختلفة. وهو أمر نحتاجه كثيراً في ثقافتنا العربية التي تتعمق الحدود بين تجلياتها المختلفة طوال العقود القليلة الماضية برغم وحدة اللغة.

وقد عزز برنامج هذا العام هذه الملاحظة. باستثناء عروض الرقص الحديث، أو أعمال المسرحي الشامل الذي يكتب نصه ويخرجه، بل ويمثل فيه أحياناً من أمثال الإيطالي روميو كاستيلوتشي Romeo Castellucci والإسبانية أنجيليكا ليدل Angelica Liddell وغيرهما، سنجد أن نوردي، وهو مخرج مسرحي بارز لا يختار حينما يدعى لتقديم عمل رئيسي لهذا المهرجان عملاً فرنسياً، بل عملاً أوروبياً لكاتب ألماني الثقافة نمساوي الأصل، وسلوفيني المحتد. كما أننا سنجد أنه باستثناء المخرج الفرنسي جان فرانسوا بيريه Jean FranÇois Peyret الذي اختار عملاً لكاتب أمريكي هو هنري ثورو، فإن أبرز المخرجين الأوروبيين الذين دعوا للمشاركة فيه اختاروا أعمالاً تنتمي لأصول أوروبية أخرى غير تلك التي ينحدرون منها. فقد اختار الفرنسي لودفيك لوجارد Ludovic Lagarde أن يقدم «الملك لير» لشكسبير، واختارت الانجليزية كيتي ميتشيل Katie Mitchell أن تقدم «قطار الليل Reise Durch die Nacht» عن نص للألمانية فريديريكا مايروكر Friederike May-rocker، واختار البولاندي كريستوف فارليكوفسكي Krzysztof Warlikowski أن يُقَدِّم نصاً لكاتب هولندي هو جون فان دروتين John Van Druten، بينما اختار نيكولاس ستيمان أن يقدم مسرحية «فاوست» لجوته التي تعرض بجزئيها في عرض يستمر لأكثر من ثمانية ساعات في أحدث فضاءات المهرجان La Fabrica الذي يدشّنه هذا العرض الماراثوني.

مازال في جعبة المهرجان الكثير، ومازلت غارقاً في قراءة برنامج المهرجان الهامشيAvignon Off الذي يتجاوز عدد العروض فيه كل عام عدة مئات، وبلغ عددها هذا العام 1230 عملاً. يعرض الكثير منها عدة مرات طوال الشهر. وتغطّي كل مجالات الفن المسرحي من المسرحيات الإغريقية وحتى مسرح الشارع وعروض الفرجة العفوية، مروراً بكل صيغ العمل المسرحي من كلاسيكيات المسرح الأوروبي في مختلف عصوره. ولكنني أظن أنني قدمت للقارئ فكرة عما ينطوي عليه هذا المهرجان الكبير، وعن بعض ما يمكن أن تستفيد الحركة المسرحية أو المهرجانات العربية منه.



محمد المخزنجي

الذيول

عاصفة «المعجزة» لم تكفّ عن اجتياح كافة جنبات الهند في العام 2002، وكانت تجتب نحوها حشوداً من بسطاء الهندوس للتزاحم على المعابد التي يتردّد أن «المعجزة» قد وصلتها، وكانوا على استعداد لدفع آخر ما يمتلكون من «روبيات» لإلقاء نظرة على ذلك الطفل البالغ 11 شهراً، ورؤية دليل حلول روح القرد المقدّس «هانومان» في جسده الغض.

الطفل حامل «المعجزة» كان جدّه يحمله متنقلاً به من معبد إلى معبد، موسوماً بعلامة البركة الهندوسية على جبينه، ورافلاً في غطاء رأس وثياب تعكس ثراء الألوان الهندية الحارة، وحتى يستسلم الطفل لمعاينات النظّارة لهذا الجزء الصاعق من جسده الغض، مقابل نقود يدفعونها، كان جده يلهيه دائماً بشيء يشغل انتباهه: مغلف فارغ لأعواد البخور، أو مسبحة من خشب الصندل، أو لقمة يعضعض فيها بأسنانه التي تجاهد للبزوغ. وبرغم ادّعاء الجد أن هناك تسع علامات تثبت تقمّص روح هانومان لجسد ابن ابنته، إلا أنه لم يسمح لأحد إلا بالاطلاع على العلامة الكبرى لهذا «التقمّص»: الذيل!

ذيل واضح مكسوّ بجلد الرضيع يبلغ طوله عشرة سنتيمترات، طري وثخين، يخرج من بقعة العصعص لكنه يخلو من الصلابة التي تشي بوجود عظام أو غضاريف فيه. ظاهرة بلبلت الأفكار، وحفّزت الابتهالات وطلب البركات، وغطّت على مفارقة لم تتوقف أمامها حشود المبتهلين وطلاب البركة، وتتمثل في أن الجدّ مسلم اسمه «إقبال قورياشي» Iqbal Qureshi وكان يدعو الطفل «بالاجي» أو «باجرانجبالي»، وهما من أسماء هانومان! لتروج بضاعته لدى الهندوس، لكن ما يبدو من احتيال في الأمر لم يكن يحجب حقيقة مادية واقعة طالما شغلت علماء البشرية وعوامها بجدل قديم متجدد عنوانه «الذيل البشري». فهل هناك بشر بذيول؟

حتى لايختلط علينا الأمر في موضوع الذيل البشري لابد أن نتعرف على الذيل الحيواني أولاً، فهو يأتي كامتداد للعمود الفقري للحيوان، وفقراته منفصلة ومتحركة ومحاطة بشبكة من العضلات والأعصاب والأوعية الدموية تخصّ هذا الذيل، ليظل نابضاً بالحياة وقادراً على الحركة التي تصدر إليه أوامرها قادمة من المخ عبر الأعصاب، فالحركة هي قوام وجود هذا الذيل في عالم الحيوان، دقّة توجيه في طيران الطيور، ومركز ثقل للتوازن حين تجثم على الأغصان والأفاريز والأسلاك، ودعامة لنقّار الخشب حينما يتعلّق رأسياً بجذوع الأشجار وهو يحفر عشه أو الثقوب التي يخزّن بها في الربيع ثمار بندق البلوط لتقيه من الموت جوعاً في الشتاء.

لدى الأسماك والدلافين والحيتان يكون الذيل دقّة أُخرى وأداة دفع في الماء، ويكون مطرقة هائلة يضرب بها حوت العنبر الذي يزن خمسين طناً سطح المحيط ليقلب سفن الحواتين الذين يطاردونه لقتل جسمه الهائل من أجل الحصول على كيلوجرامات قليلة من العنبر، تلك المادة الشمعية السائلة في حنايا دماغه التي كانت نكهة أبهة فناجين الشاي والقهوة في القرن الثامن عشر، ولاتزال تستخدم كمثبت بانخ لأثمن العطور، تذكّرنا برواية هرمان ميلفل الخالدة «موبي ديك» وصراع البحّار البشري الفاني مع سرمدية حوت لاينسى ثأره. ضربة ذيل هائلة للموج تثير تسونامي يعصف بسفن الحواتين الضخمة في عصر مضى، وتستخرج من زرقة البحر ستارة هائلة بيضاء من رشاش الماء والوشيش الأصم تحفل بها وتحتفل كاميرات المولعين بتصوير عجائب المحيط الآن.

ذيل هائل آخر يجرجره التمساح الأمريكي على البر، ويخفق به في بحيرات الشمال، أداة ردع ورفاص دفع في الماء، لكنه بطوله المعادل لنصف طول هذا التمساح البالغ ستة أمتار، وبامتلائه السمين، إنما يشكّل مخزن الدهن الذي يستخرج منه صاحبه



ثعلب الثلوج ذيله بطانيته في عالم الصقيع



نيل التمساح الأمريكي أداة ردع ودفع ومخزن للطاقة



خيطا ذيل طائر الجنة

الطاقة لتدفئ دمه البارد إذا ما هبطت درجة الحرارة إلى مادون 20 مئوية التي يكفّ فيها عن الحركة. أما النيول الخفيفة لرباعيات الأقدام من الثدييات، فهي «منشات» لطرد الحشرات اللحوح اللاسعة. كما أنها أداة لغة بلا كلمات لدى قطعان الظباء والغزلان والحمر الوحشية، فما إن يشعر فرد من القطيع عند الحافة بوجود خطر قريبٍ حتى يحرك ذيله فيلمح من يليه تغيّر نسق الألوان حول النيل، وتنتقل الإشارة عبر توالي حركة النيول ليتأهّب القطيع كله للفرار التماساً للنجاة. وللنجاة كذلك تلجأ بعض الثعابين والسحالي والأبراص إلى فصل نيولها وتركها تتقافز أمام مفترس فتّاكٍ ينشغل بها فيما تفرّ هي إلى مأمن.

الحركة نعم، لكن السكون أيضاً له شأن في هندسة النيول لدى الحيوان، فالكانجرو يكمل بالاتكاء على ذيله القوي مع قدميه الخلفيتين مثلث التوازن عندما ينتصب واقفاً ويطيل الوقوف، وحين يتشاجر مع غريم من بني جنسه في مباريات منهلة التطابق مع المصارعة التايلاندية يتلاكم فيها الغريمان بقبضات الأذرع وركلات الأقدام. أما نيل السنجاب الجميل الغزير فهو ينتفش بمثابة «براشوت» يجعله يصوِّب قفزاته بدقة بالغة بين الأغصان المتباعدة في الأعالي. وعلى سطح الانهار المتجمدة في أقصى شمال العالم يتحرَّك ثعلب الثلوج عظيم انتفاش النيل بمكر صبور، يسكن متسمعاً ما لا يسمعه البشر، ثم يقفز قفزة عالية واسعة ليسقط بقوادمه ورأسه في بقعة محدَّدة يفتحها سقوطه في غطاء الجليد ليقتنص سمكة رآها بسمعه لا أكثر. ومن الانتفاش إلى الانفتاح يستعرض الطاووس نيله باهر الجمال ليخلب لبّ أنثى تختاره في موسم التزاوج، ومثله وأعجب يكون عرض الحب لطائر الجنة Bird of Paradise!

نيول الحيوانات حكاية طويلة بمفردات لاحصر لها، لكنها تدور معظمها في فلك ما تيسَّر ذكره، مع اختلاف في التفاصيل، أما «النيول البشرية» فهي تقتصر على لونين تمّ رصدهما: نيول عظمية، ونيول لاعظام فيها. الأولى نادرة وثبت أنها مجرد «تشوّه ولادي» ليس نيلاً بأي حال، فهو لايتحرك، وليس به فقرات منفصلة، ولا عضلات وأعصاب خاصة به، بل تشوّه في عظام العصعص التي ينتهي بها العمود الفقري وتغلق دائرة الحوض ملتحمة بعظامه، وجامدة كجمودها!

نيل «بالاجي» الذي شغل الهند عام 2002 كان من النوع الثاني الأكثر شيوعاً بين «النيول البشرية». وبالرغم من أن علماء التشريح والجراحين قطعوا بأنها ليست نيولاً بل محض أورام دهنية مغلّفة بالجلد وقابلة للإزالة الجراحية دون عواقب تذكر، إلا أنها ظلت تومئ إلى

نيل إلكتروني ياباني يعبر عن انفعالات حاملته




شرائط ذيل طائر الجنة الاسترالي

جدل آخر حول حقيقة ذيول البشر بين فريقين من العلماء: أولهما «الخلقيون» المؤمنون بنظرية الخلق الخاص الذي يعني أن المخلوقات لم تتطور من رتب أدنى إلى أرقى، وإن كانت تتكيّف لتواكب تغيرات الوسط المحيط بها، وثانيهما «التطوريون» المعتنقون للمفهوم العتيق لنظرية التطور، والذين يزعمون أن هناك سلّماً للتطور بدءاً من الخلية الأولى في مياه البحر، وصعدت عليه الكيانات المتطورة من البحريات إلى البرمائيات إلى الطيور فالثدييات وأخيراً الإنسان. صراع علمي لم يكفّ عن الاحتدام برغم مضي ما يقارب قرناً ونصف القرن على اشتعاله، ودورانه حول الذيول، «ذيول البشر»!

في عام 1876 نشر عالم الأحياء الألماني «إرنست هاسكل» مخططاً لصورة جنين بشري منتزع من الرحم في شهره الأول، وبه ثلاث مفردات قال هاسكل إنها تؤكد أن البشر يحملون في تكوينهم المبكر مسرداً يشير إلى مشوارهم التطوري، فإضافة لتشابه جنين البشر مع أجنة القطط والدلافين في مرحلة مبكرة، فهناك على حد زعمه: كيس مح يشبه كيس مح جنين الدجاج داخل البيضة، وفتحة خياشيم قرب العنق كما في الأسماك، ثم «ذيل» يصل طوله إلى سدس طول الجنين في هذه الفترة. وكان ضرورياً أن تمضي عدة عقود من التطور العلمي لحسم هذا الجدل في الاتجاه الآخر.

مكتشفات علم الأجنة المتسارعة والمدعومة بتقنيات التصوير داخل الرحم بالمناظير الطبية، ومن خارجه بالسونار رباعي الأبعاد، وتحليل عينات الخلايا المرئية بالميكروسكوب الإلكتروني، ثم مكتشفات الهندسة الوراثية وصولاً إلى تحليل الحمض النووي وتحديد مكونات الجينوم، وصلت إلى الدحض التام لادّعاءات هاسكل، فما تصوّره كيس مح في الجنين البشري ليس إلا مستودعاً لتكوين وتوريد خلايا الدم الأولى للجنين قبل تكوّن العظام وقيام نخاعها بهذه المهمة، كما أن الجنين البشري الذي يصله غذاؤه من أمه عبر الحبل السرّي ليس في حاجة إلى كيس مح يتغذى منه حتى يخرج إلى الحياة كما أجنة الطيور في البيض. وبالمثل ثبت أن ما ظنه هاسكل خياشيم لم يكن خياشيم ولا الذيل ذيلاً، بل تكوينات عابرة لازمة لتشكيل ما يليها ثم الاختفاء لأنها ليست مدعومة بأية برامج وراثية لتكوين خياشيم أو ذيول للبشر، فالبشر ليسوا في حاجة عضوية لأية ذيول أو خياشيم في حياتهم على الأرض. فهل ثمة احتياج لذيول معنوية؟

السؤال أجاب عنه بطريقة هزلية المخترع الياباني «شوتا إشيواتاري» مطلع هذا العام، فقد استطاع أن يبتكر ذيلاً إلكترونياً يعبّر عن الحالة النفسية لحامله على قاعدة أن القلب مرآة النفس، ويختلف إيقاعه باختلاف الانفعال، فصنع ذيلاً يلتقط الإشارات الإلكترونية لمرقاب نبضات القلب (مونيتور)، ويحوّلها إلى طاقة تحريك للذيل الاصطناعي تعبّر عن الفرح أو الخوف أو التأهُّب أو الرفض، بطريقة مقاربة لما تفعله الكلاب والقطط عندما تعبّر عن عواطفها بتحريك ذيولها! وفيما يكون مرقاب القلب مخفياً في الثياب، يكون الذيل ظاهراً لمرتديه أو مرتديته. ومع نجاح التجارب الأولية على ذلك الذيل، صرّح شوتا أن هدفه من اختراعه هو أن يرسم بسمة على وجوه الناس، وهو ما حدث بالفعل لحاملي الذيول من الفتيان والفتيات في عمر المراهقة، ولمشاهدي ذيولهم وذيولهن المتراقصة في الطرقات.

وقد أضاف شوتا إلى اختراعه طموحاً جديداً يربط استجابات الذيل بالهواتف النقالة الذكية ومواقع التواصل الاجتماعي على الإنترنت



في فيلم «أفاتار» كائنات مسالمة زرقاء ذات ذيول تسمى نافي

لترسل للأصدقاء ذوي وذوات النيول تقارير فورية عن حالاتهم المزاجية، والأماكن التي يجدون فيها المسرة، أو العكس، إضافة لإمكانية التعارف بينهم إذا ما وجدوا في أماكن متقاربة. وقد تبنَّت شركة WACKY اليابانية إنتاج وتطوير هذا الذيل الإلكتروني العاطفي، وتخطِّط لانتشاره في بريطانيا خلال العام القادم، ومنها إلى أوروبا والعالم. فهل كفت هذه الذيول الإلكترونية حاجة بعض البشر المعنوية إلى ذيول؟

في الجانب الفني جعل «جيمس كاميرون» مخرج فيلم «أفاتار» ناس كوكب «باندورا» الذي غزاه البشر يظهرون بلونٍ أزرق حانٍ وذيول تعبر عن تواشجهم الحميم مع الطبيعة البكر، في معارضه للنزعات التسلُّطية والاستهلاكية للبشر الغزاة الذين تفوَّقوا علمياً وتقنياً إلى درجة تلامس الخيال، لكنهم في الوقت نفسه فقدوا إنسانيتهم المتراحمة مع الحياة والأحياء، فصاروا أدوات نهمة للغزو وسلب مايزيد من غناهم المادي وتشيُّئهم التقني، ويعبر عن إحساس بالنقص شديد يكاد يكون تجسيداً مابعد حداثي لما أسماه عالم النفس «ألفريد أدلر» «عقدة النقص»، التي تكمن وراء تعويضها المرضي ثنائية بؤس التاريخ البشري كله: الاستبداد، والخنوع.

دون ليٍّ لأعناق التأويلات النفسية ولا اعتساف، يمكننا أن نعبِّر بالمجاز الشعبي الشائع عن «النيول» لدى معظم البشر في معظم بلدان الأرض، بمصطلحي «السادية» و«المازوكية»، لكن خارج إطار التعبير المبتذل عن السادية كتلذُّذ بإيلام الآخرين جسدياً، وعن المازوكية كتلذُّذ بالألم الواقع على الذات من الغير، فهذا التعبير يكاد يكون من إفرازات الآداب والفنون السطحية في الروايات والأفلام وعروض «البورنو»، لكن الأوقع في فهم السادية والمازوكية هو ماذهب إليه عالم النفس الاجتماعي «إيريك فروم» الذي شرح السادية كنوع من إكراه الغير في الوقوع داخل دائرة نفوذ السادي، لتحقيق رغباته وتنفيذ مخططاته بما يلغي الذات الفردية الحرة للإنسان، وفي هذه المعادلة الشريرة يكون من يقبل على نفسه الوقوع في الانسحاق داخل دائرة نفوذ غيره «ذيلاً» أو مازوكياً، ومَنْ يقبل أن يجعل غيره «ذيلاً» له هو طاغية أو مستبد أو متسلِّط أو..سادي.

في عصر يتكاثر على بشريته من يعبدون الله على حرف، وينقِّبون في الغابر والداثر عما يلائم جنوح نفوسهم النزّاعة للسيطرة على الغير وتفريغ شحنات ذواتهم من العنف المرضي في تطرُّفات شتَّى، يكاد لا يلتفت أحد للرسائل المبثوثة في كتاب الله المنظور لكافة البشر، الكون والكائنات من حولنا، والحياة بالقرب منا وفينا، «وفي أنفسكم أفلا تبصرون». هاهو «النيل» الذي يبدو في طرف الجنين البشري عند أسبوعه الرابع أو الخامس في رحم الأم، ثم يتلاشى بعد ذلك كأن لم يكن، يسطع برسالة صارخة في البشرية: «يامن عافاكم الله من الذيول، وخلق فيكم مايغنيكم عنها وهو أرفع وأنفع، لماذا يقبل بعضكم على نفسه أن يكون ذيلاً لغيره؟ ولماذا يقبل البعض الآخر على استذيال غيره من البشر». كلاهما مريض بداء فساد العالم واتِّضاع البشرية!

لقد كبر بالاجي الذي كان جدّه الأفّاق يتربَّح من عرض «ذيله» الهانوماني في معابد الهندوس. صار الآن في الثالثة عشرة، ولم يعد في حاجة إلى ذلك الجد. ومن الواضح أنه لم يرضخ لرأي الأطباء القائل بأن ذيله ليس ذيلاً وإنما هو ورم دهني يمكن إزالته جراحياً، فهو يحتفظ بذيله لايزال، ربما لخوفه من الجراحة، وربما لأنه لايمتلك ما يتكسَّب به في زحام البؤس البشري إلا ذلك الذيل!

العمارة الخضراء

د. أحمد مصطفى العتيق

كتب لويس سويفان Sullivan ملهم العمارة الحديثة الأميركي في كتابه «أحاديث روضة الأطفال» أن عمارتنا تعكسنا بصدق كما لو أنها مرآة، حتى لو تمعّنا فيها على انفصال عنا. وليست المدينة إلا الانعكاس المادي لشخصية قاطنيها. إن العمارة التي تعكس شيئاً ما تشير إلى أبعد من ذاتها، فهي انعكاس وهي تجلٍّ. إن قوس النصر يبقى شيئاً كامل الاختلاف عن نصب مقام لقائد منتصر أو سور المدينة يظل شيئاً كامل الاختلاف عن حدّ المدينة.

ومع زيادة الاهتمام بالبيئة، اقترنت العمارة بمفهومين أساسيين هما: التناغم مع البيئة، وترشيد الطاقة التي تستهلك منها الكثير عمارة المدن. ذلك أن احتياجات الطاقة في المناطق الحضرية (المدن) تفرض عبئاً ضخماً على الاقتصاد والبيئة، فالمباني في البلاد الصناعية تستهلك من 35 % إلى 50 % من ميزانيات الطاقة القومية، معظمها لتدفئة وتبريد الأماكن وتسخين المياه والتبريد، والإضاءة والطهي. وفي معظم بلاد العالم النامي غالباً ما يكون نصيب المباني من إجمالي الطاقة أعلى بكثير. ومن ثَمَّ نشأت فكرة البحث عن اقتصاديات «الطاقة المتواصلة» أو تلك التي يمكن أن نطلق عليها «الطاقة الخضراء». وهي طاقة ليست حارقة بقدر ما هي طاقة رؤوفة تساعد على استمرار الحياة لزماننا والزمان القادم.

والطاقة الخضراء هي الطاقة التقليدية وغير التقليدية، فهي المتوافقة مع البيئة بكل أركانها. فالطبيعة غنية بالصور المتعددة لها، والقوى الطبيعية الموفّرة لها، كالهواء وحرارة باطن الأرض والأمواج والأشعة الشمسية وغيرها الكثير.

ومع بداية تسعينيات القرن العشرين أطلق العلماء والمعماريون مصطلح «العمارة الخضراء» لتمثل دعوة للتصالح مع البيئة والتوافق معها. وما لبثت هذه الدعوة أن تحوّلت إلى فلسفة ونظرية يتبنّاها المعماريون الخضر في جميع أنحاء العالم.

وترتكز «العمارة الخضراء» على خمسة عوامل أساسية من شأنها أن تحقق الراحة الجسمية والنفسية لشاغليها فضلاً على التناغم مع البيئة وترشيد الطاقة:

1- التعامل مع الظروف المناخية.

2- الاقتصاد في الطاقة.

3- مراعاة خصائص مواد البناء والاعتماد على خامات محلية مناسبة.

4- إشباع الحاجات الأساسية للإنسان.

5- التفكير بشمولية لوضع حلول متوافقة مع البيئة المحلية.



بإمكاننا تقليل الطاقة المستخدمة عن طريق تصميم أفضل للمدن، والشوارع، والميادين السكنية والصناعية، والتجارية وغيرها. إن علينا أن نبحث عن تقنيات جديدة لتقليل الحمل الحراري في الشوارع، والأمثلة على ذلك كثيرة، فخلط الإسفلت بالرمل الفاتح اللون يعكس الحرارة بدلاً من الاحتفاظ بها.

وقـدّرت أكاديمية العلوم القومية بالولايات المتحدة الأميركية، أن الاستخدام الاستراتيجي للأسطح البيضاء والتشجير والنباتات يمكن أن يوفر 2.6 مليون دولار سنوياً من تكاليف الطاقة. من هنا تظهر أهمية الدعوة إلى الزيادة في التشجير ومن مسطحات الظل في المدن.

إن التصميم الأخضر للمباني يستفيد من الإضـاءة الطبيعية الصحية لأقصى درجـة عـن طريـق النوافذ والفتحات. كذلك التهوية الطبيعية، واستخدام طاقات بديلة للإنارة والتكييف والطهي، فلقد أثبتت الدراسات أن 60 % من مخلّفات المنازل في الـدول العربية، مخلّفات عضوية يمكن أن تساعد في حل مشكلة الطاقة بالمدينة العربية بما توفّره من طاقة الوقود الحيوي (البيوجاز). وإذا كانت العمارة بناء يعبر عن نشاط وحاجات مجموعة من البشر، ويوفّر لهم بيئة نفسية واجتماعية وفيزيقية، حيث وصفها المفكر العربي الكبير حسن فتحي بقوله: إننا نبني للإنسان «السيكوبيوفسيولوجي» عمارة تسمح له بممارسة وظائفه الحياتية، وأن تكون جزءاً من بيئته متفاعلاً معها طوال حياته. تحقق له الراحة الحرارية والإضاءة المناسبة والتهوية المناسبة والمجال البصري والرائحة والسمع والمعاني والرموز، تتناغم مع البيئة ولا تسرف في استخدام الطاقة. «العمارة الخضراء» تحمل في طياتها رمز الطبيعة والوفاق معها والرجوع إليها، مثلها مثل الطبيعة رؤوفة حنونة كرحم الأم خالية من التلوث، توفّر كل سبل التواصل الاجتماعي مع الأسرة وخارجها، وتبقى دائماً رمزاً للتعاطف والتعانق مع الطبيعة ورمزاً للاستقرار والرحيل والشوق إلى العودة: إن بيت أبي الذي فيه كل خطوة لها معنى، وكل ركن له مغزى، أبحث فيه عن ذاتي، وأنفض فيه متاعبي وهمومي، وأستجمع فيه أفكاري، وأبحث فيه عن ذكرياتي. حتى الأشياء المهملة صارت لها معنى.

وأخيراً: «العمارة الخضراء» منشأة نصمّمها متناغمة مع عناصر البيئة الطبيعية بكل ما فيها من إيجابيات تستخدم الطاقة بأقل درجة ممكنة، وتعتمد- بدرجة كبيرة- على التهوية الطبيعية والإضاءة الطبيعية واستخدام تقنيات توفّر الراحة الحرارية، خالية من التلوث بجميع صوره توفّر لنا التواصل الاجتماعي الداخلي بين أفراد الأسرة، والخارجي بين الأسرة والمجتمع.. إنها عمارة نظيفة من أجل بيئة نظيفة غير مستنزفة.

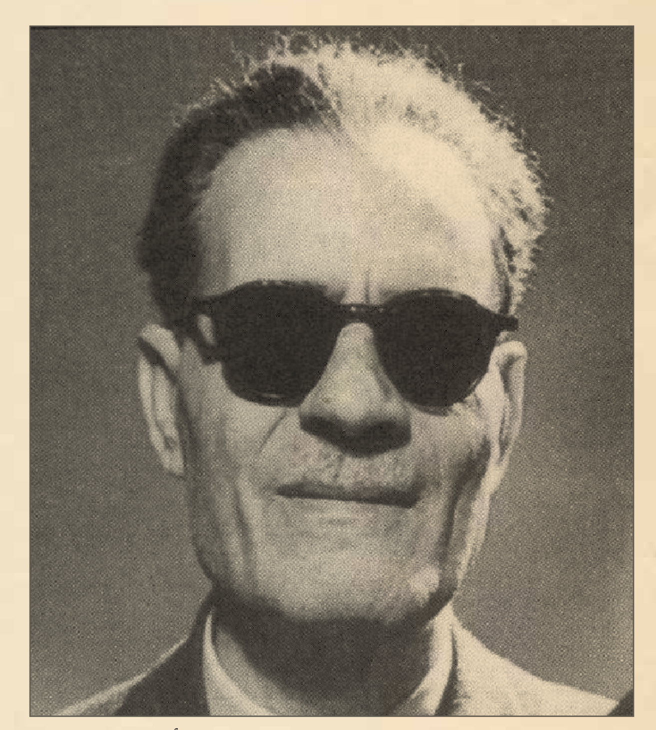
لجنة الدستور
بين طه حسين ودرّيّة شفيق

شعبان يوسف

يعرف جميع من درسوا تاريخ ثورة 23 يوليو في مصر الموقع الذي تصدره شهر مارس/آذار عام 1954 من هذه الثورة، ويُعرَف أن التاريخ الذي تلى هذا الشهر، غَيَّرَ التاريخ الذي سبقه تماماً، وربما تكون الأحداث التي وقعت في هذا آنذاك مازالت تتحكَّم في المشهد المصري الحالي، وكانت الأزمة في ظاهرها محتدمة بين أول رئيس لجمهورية مصر وهو اللواء محمد نجيب، وكان على الضفة الأخرى جمال عبدالناصر القائد الفعلي لثورة 23 يوليو، ولكن الأزمة في امتدادتها جذبت كافة أطياف المشهد السياسي المصري.

ودون الخوض في التفاصيل التي أصبحت معلومة للجميع، كان هذا الشهر محتدماً وشائكاً، وكانت لجنة الدستور التي ضمّت بدورها نخبة منتقاة بعناية برئاسة علي ماهر تجتمع لصياغة دستور يليق بمصر بعد ثورة لها طموحات وآمال عظمى، وفي ظل هذا الجو الساخن والموشك على الانفجار، حدث أن بعض السيدات قررن الاعتصام بنقابة الصحافيين من أجل الحصول على حقوقهن السياسية في الدستور القادم، والاشتراك في صياغته، وكان ذلك في يوم 10 مارس بقيادة الرائدة درّيّة شفيق، ومعها كاتبات وصحافيات مثل سعاد فهمي وأماني فريد وغيرهن، وصل عددهن إلى تسع سيدات، ولكن هذا أثار الدكتور طه حسين، فكتب مقالاً نارياً في 16 مارس بجريدة المصري تحت عنوان «العابثات»، وساق سلسلة من الأخطار التي تحيط بالبلاد مثل وجود الجيش البريطاني حول قناة السويس يفعل ببعض المصريين الأفاعيل، ومصير الشعب المصري من جهة، ومجلس الثورة والأمة من جهة أخرى، وراح طه حسين يستعرض الأزمات الحادة التي تعاني منها مصر، ثم كتب: «وفي أثناء هذا كله تنشر الصحف في مصر، ويحمل البرق والراديو إلى أقطار الأرض أن جماعة يسيرة من السيدات والأوانس قد أزمعت أن تنصرف عن الطعام، حتى يُقَرَّر حقّ المرأة في عضوية الجمعية التأسيسية، التي لم تعرف بعد ما هي! وما عسى أن تكون! وعلى أي نحو من الأنحاء يمكن أن تكون».

وراح العميد يستفيض في تقريع من قمن بهذا الفعل، ليس ضد مطالبهن، ولكنه كان يرى أن الظرف لا يسمح، وأن من فعلن هذا التصرف طالبات شهرة، بل إن هذا تمثيل في تمثيل، ووصفهن كما يتضح من المقال بالعابثات. وهنا ثارت ثائرة كثيرين، فكتب في اليوم التالي مباشرة كاتبان من أعمدة الصحافة في ذلك الوقت وهما حسين فهمي الذي وصف طه حسين بأنه جائر عن طريق الحرية الذي ألفه، ومخاصم للمرأة في حقوقها السياسية، محافظ يرى أن تظل المرأة مضيَّعة الحقوق مسخَّرة بخدمة الرجل، وكتب عميد الإمام واصفاً طه حسين بأنه عابث بحقوق المرأة السياسية، بل عابث بالحقوق السياسية كلها أيضاً، وفي اليوم التالي 18 مارس/آذار ردَّ عليهما الدكتور طه رداً حاداً وعنيفاً، وطبعاً كتب في هذا الصدد آخرون، كان أبرزهم أحمد بهاء الدين، مقالاً قصيراً تحت عنوان «الصائمات» في مجلة روز اليوسف الصادرة في 22 مارس/آذار: «حتى طه حسين، صاحب الدفاع القديم عن حق الفتاة في دخول الجامعة، وصف صيام السيدات بأنه عبث» واسترسل بهاء موضحاً أهمية حصول المرأة على كافة حقوقها السياسية، وأنهي حديثه بقوله: «ففي مثل هذا المجال يجب أن نبحث عن أثر إعطاء المرأة حقوقها السياسية، ولا أظن أن درية شفيق وصاحباتها قصدن بالصيام إرغام الحكومة إرغاماً مباشراً على إعطاء المرأة



طه حسين: المعترضات عابثات لا يدركن الأخطار



درية شفيق: طه حسين يمدح الطاغية والطغيان

حقوقها، ولكنهن قصدن إلى إثارة الاهتمام الجدي بهذه القضية».

وكتبت درّيّة شفيق بنفسها ردّاً مطوّلاً وعنيفاً على طه حسين في العدد ذاته جاء فيه: «فإذا سمح الدكتور لنفسه أن يسمّي موقفنا تمثيلاً في تمثيل، فكيف يسمّي إذن موقف الشخص الذي عندما كان بعيداً عن مقعد الحكم والسلطان تكلّم عن المعذبين في الأرض، وأسهب في الكلام حتى ما وصل به كلامه إلى منصّة الحكم والسلطان، اندفع يمدح الطاغية والطغيان، ويرفعه في أواخر أيامه إلى مصاف الآلهة والقديسين. فهل ينكر الدكتور تمثيلاً أبدع من هذا التمثيل ؟ خصوصاً إذا صدر عن شخص يجعله مركزه الرسمي المرموق القدوة الصالحة والمثل الذي يحتذيه شباب هذا البلد، وصدر عنه من أعلى منارة للعلم والخلق في مصر، وعلى الأخص إذا كان الكل يعلم أن هذا المديح لم يصدر إلا التماساً لجاه زائف، ولقب زائل».

وأغضب هذا الكلام طه حسين جداً، إذ أنه خرج عن حدود الردّ الموضوعي، إلى النهش في النزاهة الشخصية، فكتب رداً عنيفاً في العدد التالي، ووجّهه إلى رئيس التحرير مباشرة، متهكّماً عليّ كاتبة المقال، وموضحاً: «أن الله لم يخلق بعد إنساناً يستطيع أن يفرض على ما لا أحب، وأن يضطرّني إلى ما لا أريد.». معتبراً أن ماجاء ممهوراً بتوقيع درّيّة شفيق، ماهو إلا كتابة لشخص آخر، ونصح درّيّة شفيق التي وضعت توقيعها على المقال أن تنتقي كاتبها بعناية فيما بعد، ثم ساق حديثاً طويلاً عن مواقفه الكثيرة، منتهياً إلى حديثه إلى الملك فاروق الذي نوّهت عنه الكاتبة، وجاء فيه: «وأنا بهذا الكلام لم أكسب من فاروق مالاً ولا جاهاً، فقد كنت غنياً عن ماله وجاهه، وإنما كسبت لمصر ما نفع أهلها في حياتهم الداخلية، فأباح لهم التعليم، ويَسَّرَ لهم أمورهم، وما نفع مصر في العالم الخارجي، فأنشأ لها معهداً في مدريد، وكرسياً لثقافة البحر الأبيض في نيس، وكرسياً للغة العربية في جامعة أثينا، وكاد ينشئ لها معهداً في شمال أفريقيا لولا خطوب السياسة، وكوارثها الثقال، والناس جميعاً يعلمون أني لم أفرح بلقبه ذاك حين أُهدِي إليّ، ولم آس عليه حين صرف عني، ولم أحفل به حين أقبل ولا حين أدبر، ولم أطلبه إليّ، ولم يطلبه إليه لي أحد، والله يشهد لقد ضحكت حين تلقيته، ولقد ضحكت حين أُلقِيَ عني، والناس يعلمون ما هو أعظم من ذلك خطراً وأبعد منه أثراً في حياتهم، فلم يخاصم أحد من الكتّاب والمفكرين فاروقاً وأباه كما خاصمتهما، ولم يقاومهما أحد كما قاومتهما، وأنك لتذكر إن كنت ذاكراً أن أباه أخرجني من الجامعة، وأراد أن يضطرّني إلى الجوع فلم يفلح، وأراد أن يضطرّني إلى الصمت فلم يفلح أيضاً، وأنك لتذكر إن كنت ذاكراً أن فاروقاً أخرجني من وزارة المعارف حين أنزل حكومة الوفد عن السلطان سنة أربع وأربعين، وأراد أن يضطرني إلى الجوع والصمت فلم يبلغ مما أراد شيئاً لأن الله هو الذي يرزق الناس على رغم الملوك والحكّام، ولأن الله هو الذي يمنح الناس من صدق العزم وقوة الإرادة ما يمكّنهم من أن يثبتوا للخطوب، وينفذوا من الكوارث والنائبات مهما يبلغ بهم التعقيد». ولم تتوقف المساجلة، ولكن بهاء الدين عَقّبَ تعقيباً مهذّباً على السيد العميد، مقدّراً لتاريخه ولمكانته في الثقافة العربية، ولكن سلطان اللفظ يأخذه أحياناً إلى ما لا يقصده بالضبط، ثم كتبت السيدة أماني فريد فيما بعد يوميات الاعتصام حتى تكتمل كافة زوايا المعركة التي دارت تحت أخطر مرحلة في تاريخ مصر المعاصر.



هيفاء بيطار

بارات اللاذقية!

قد يبدو عنواناً «وقحاً» وسورية غارقة في دماء أبنائها، وقد يبدو عنواناً «مضحكاً» وصعب التصديق! لكن هذه هي الحقيقة فاللاذقية تزدهر بالبارات، ويمكنك أن تقرأ لافتات عملاقة (مطعم وبار) أشعر وأنا أتسكّع في شوارع اللاذقية بالذهول دوماً، ذهول من يعجز عن لحم أجزاء روحه المتصدّعة، إن لم أقل المتناحرة! أحاول أن أنفصل عن ذاتي وأن أستعرض حياة تلك المرأة -نموذج إنسان سوري يعيش في اللاذقية - أحاول أن أطرد شعوري الدائم بالتمزّق والذهول، وذلك الإحساس المستميت أن أمسك طرف الخيط: خيط الحياة التي ضاعت منا، نحن السوريين. أجدني دوماً أتذكر الرواية الرائعة لجبرا إبراهيم جبرا (شارع الأميرات) حيث ارتبط لديه التفكير بالمشي. نبّهني هذا المبدع العظيم إلى حقيقة توليد الأفكار من خلال المشي. أستعرض يومي الذي بدأ مع زكريا وهذا اسمه الحقيقي. زكريا نازح من حلب عمره 12 سنة، التقيته في العيادة العينية في المشفى الوطني، كان برفقة رجل اعتقدته أباه للوهلة الأولى، لكن كثافة الحزن في عيني زكريا جعلتني أحزر -دون أن أسأل - أن هذا الرجل ليس والد زكريا. كان زكريا مع محسن، هكذا قدم نفسه بعد أن قال لي أن أم زكريا وأباه ماتا في حلب بعد أن سقط عليهما صاروخ. لم تتحرك عضلة في وجه زكريا! وجدتني أردد كببغاء: زكريا والصاروخ! وكي أهرب من وطأة المأساه التي صهرتنا ليس نحن الثلاثة فقط - زكريا والمحسن وأنا - بل صهرت كل مَنْ في العيادة العينية من مئات النازحين إلى العاملين إلى رائحة زهر الليمون العابثة والتي لا تستحي وتتسلل من النافذة. كلنا صهرتنا رائحة خاصة بسورية، رائحة الموت الوقح والذي لا يستحي من شدة عشقه لسورية. كي أهرب من وطأة المأساة وجدتني أسأل زكريا بلهجة تفاؤل زائفة: في أي صف أنت يا زكريا ؟ فردّ بصوت كَبَّرَه الحزن: لقد ضاعت عليّ السنة الدراسية. زكريا يحتاج لنظارة ليرى بوضوح أكبر المأساة. زكريا يعيش الآن مع محسن، لا أعرف إن كان محسناً ولديه أربعة إخوة توزّعوا على محسنين، لا يعيش زكريا تحت سقف واحد مع إخوته، لم تسقط دمعه من عينه، ولم يتنمر، كأنه أذعن أن الحياة هي وحش لا طاقة لطفل على ردّه، لعل زكريا يتمنى لو كان في حضن أمه أو أبيه حين مزّقهم الصاروخ شظايا من لحم بشري تطايرت كفراشات من لحم ودم ثم احترقت. أفحص عشرات من النازحين الذين ينافسون مصطفى في مآسيهم، أود أن أصرخ حتى تتقطّع حبال حنجرتي: تعالوا يا صنّاع السينما، وسجلوا أفلاماً وثائقية حيّة في سورية، لن تحتاجوا لأبطال ولا ممثلين. فكلّ شيء متوافر في سورية، أعود إلى البيت ووجه زكريا محفور كالوشم في ذاكرتي، وأجدني أعجز عن إسكات صوت: زكريا والصاروخ الذي يضج في أذني باستمرار. عند العصر أفرّ من المنزل ومن روحي وأتسكّع في شوارع اللاذقية، هل اعتدت على منظر الحواجز التي تفاجئني كل مرة بجديد. الآن الحواجز أصبحت جداراً من البراميل الضخمة وفوقها طبقة من دواليب الشاحنات الضخمة وفوقها أكياس من الرمل، ثمة شوارع مغلقة تماماً بالحواجز ولا يمكن للسيارات أن تعبرها، ثلة من المجنَّدين يحملون البواريد، يشربون المتّة والشاي. أتابع السير وأتوقّف أمام بناء فخم شديد البذخ وقد تقدمته يافطة عملاقة (مطعم وبار) يا سلام! لم يسبق أن قرأت اسم بار قبل سنتين ونصف! الآن هذا الاسم يلعلع، يصفعني خيالي بوجه زكريا والصاروخ وبكلمة بار، وتصاب عيناي بالحول: فعين تتفحص اللافتة الأنيقة (مطعم وبار)، وعين تهيم هناك في القصير وريف دمشق وريف حلب. عين ترى الدمار بأفظع وأوحش أشكاله، وعين تتأمل كلمة بار!. لا يساعدني المشي على لحم تصدعات روحي كما كان يفعل جبرا إبراهيم جبرا. أتابع المشي ووجه زكريا والصاروخ - أعجز عن فكّ التلاحم الوثيق بين اسم زكريا وكلمة صاروخ - يحتلّ خيالي، ويلتصق بكل مشهد حولي، ويزداد التصاقه بكلمة بار.كيف يمكن لزكريا أن يحتمل تلك المأساة الفظيعة، لعله شاهد الصاروخ يفتت جسد أمه وجسد والده. لعله أراد أن يقذف بنفسه معهما صارخاً: خذوني معكما، لكن يداً امتدت وأبعدته. هل على زكريا الابن البار أن يقصد باراً في اللاذقية ليخدِّر آلام روحه؟



العمل الفني: سلمان المالك - قطر